Que sais-je ?

LA MUSIQUE HONGROISE

PAR J. VIGUÉ ET J. GERGELY

VILLE D'AURILLAC . MEDIATHEQUE
1000072657

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE NORBERT DUFOURCQ

René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
André HODEIR, *Les formes de la musique.*
Charles KOECHLIN, *Les instruments à vent.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
Norbert DUFOURCQ, *Le clavecin.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
José SUBIRA, *La musique espagnole.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGELY, *La musique hongroise.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 816

781.629
VIG

LA MUSIQUE HONGROISE

par

Jean VIGUÉ et Jean GERGELY

BIBLIOTHÈQUE
AURILLAC
MUNICIPALE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, PARIS
—
1959

A la mémoire
de notre maître Paul-Marie MASSON
en hommage de fidèle reconnaissance
et
à Zoltán KODÁLY
pour ses 75 ans
en témoignage de respectueuse admiration

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 2e trimestre 1959

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1959, *Presses Universitaires de France*

90.520

AVANT-PROPOS (1)

Si nous demandions à brûle-pourpoint à des musiciens, voire à de simples mélomanes, ce qu'ils pensent de la musique hongroise, leur réponse serait certainement remplie d'admiration et d'enthousiasme. En effet, la musique hongroise est arrivée aujourd'hui à une renommée mondiale. Quels sont donc ses titres de noblesse ?

Certains apprécient surtout des noms tels que Liszt et Bartók, pour n'en citer que deux parmi les plus grands. D'autres s'intéressent plutôt à de brillants virtuoses qui, aujourd'hui comme hier, nous étonnent et savent partout faire battre les cœurs par ce quelque chose d'indéfinissable, tant au point de vue de l'histoire qu'au point de vue du lieu et du sol, et que l'on qualifie de « hongrois ». D'autres enfin se passionnent pour une musique qui, dans leur esprit, serait d'origine essentiellement populaire et donc hongroise, puisqu'on l'entend encore à Budapest même dans les cafés et brasseries. En réalité, il s'agit d'une musique dite « tsigane » bien qu'elle soit aussi peu tsigane que folklorique. Musique trompeuse au point d'avoir été regardée comme appartenant au patrimoine national par les Hongrois eux-mêmes, Liszt compris. Or, l'on sait maintenant *que la paysannerie hongroise était en possession de son folklore musical des siècles avant l'entrée des Tsiganes en Europe* (2).

(1) Les noms de villes et autres termes géographiques sont cités en hongrois dans cette étude, lorsqu'ils intéressent un moment de l'histoire hongroise, sans considération aucune des changements territoriaux qui ont pu survenir avant ou après 1918. Ainsi l'on peut lire : *Pozsony* pour : *Presbourg* ou : *Bratislava ; Kolozsvár* au lieu de *Cluj*, etc.

(2) Jules Bloch, *Les Tsiganes*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », n° 580, p. 112.

A vrai dire, on ne saurait, au sens général où l'entendent les historiens, parler d'histoire de la musique en Hongrie, puisqu'il n'y a guère de continuité organique dans les documents et les faits qui nous sont accessibles. Essayons, pour mieux nous faire comprendre, de remonter un peu dans le temps. Prenons pour point de départ l'état actuel de la musique hongroise : une école nationale s'affirme chaque jour de plus en plus ; son rayonnement est universel ; elle réalise d'une façon concrète tous les rêves du passé. Mais cette école riche en musiciens extrêmement caractéristiques n'existe guère que depuis un demi-siècle.

Examinons donc la génération des musiciens antérieurs à Kodály et Bartók. Que nous ont-ils laissé ? Des œuvres qui n'ont rien de national et qui reflètent seulement un état post-romantique. Les auteurs refusent systématiquement de croire en l'existence d'un art hongrois et sombrent dans un épigonisme wagnérien plus ou moins stérile.

Remontons encore une génération, nous arrivons à la grande époque dominée par Liszt. Les musiciens ont alors une attitude tout à fait opposée : ils veulent penser et écrire hongrois ; ils n'y arrivent qu'incomplètement, mais leur musique a de l'élan. Elle reflète un certain héroïsme. Elle exprime les sentiments de ceux qui luttent pour l'indépendance, tout en ignorant les véritables racines de leur civilisation nationale.

Reculons encore d'une génération. Voici l'époque où la musique hongroise disparaît dans l'anonymat. Elle se borne à de petites manifestations sans suite : quelques éléments intéressants, mais disparates et incapables d'imposer une vue d'ensemble.

N'y a-t-il pas *a priori* contradiction entre tous ces états successifs ? Comment a-t-on pu alors baser une école nationale sur un passé aussi pauvre en documents écrits réellement hongrois ? En réalité, la contradiction n'est qu'apparente. Dussent nos lecteurs s'étonner, comme nous-mêmes, de ne trouver au travers de l'histoire que si peu de traces de ces éléments qui constituent les véritables particularités de la florissante école hongroise actuelle, ces éléments n'en ont pas moins existé au travers des siècles, fidèlement transmis de bouche à bouche, de génération en génération. Il fallait simplement

être folkloriste et peut-être aussi disposer d'un appareillage perfectionné comme celui dont le XX^e^ siècle nous a pourvus, pour redécouvrir parmi tant de rengaines, de chansonnettes ou d'airs d'opéra chantés par le peuple, les mélodies véritables, vestiges de tout un passé musical dont seuls les paysans avaient su conserver le caractère authentique. Ce fait s'explique aisément par des raisons historiques : tout au long de l'histoire des Hongrois, particulièrement éprouvés par les guerres et l'occupation depuis leur installation dans la plaine danubienne, rien ne s'est prêté pour favoriser le développement d'une classe moyenne. Le paysan s'est vu perpétuellement isolé des autres couches de la société et le fossé qui l'en séparait est resté particulièrement infranchissable sous l'occupation étrangère. Dans la plupart des châteaux, on connaissait mieux les mélodies chantées à des milliers de kilomètres à l'ouest, que celles qui résonnaient sous les fenêtres. L'ignorance des citadins vis-à-vis des gens de la terre était si grande que, lorsque les musiciens de l'époque de Liszt, dans un élan général de philanthropie, voulurent faire effort dans le sens national, ils ne purent œuvrer qu'à l'imitation de l'Occident, en complète ignorance des goûts et des coutumes d'une paysannerie qui forme cependant l'écrasante majorité de la population de la Hongrie.

Aujourd'hui, le fossé est comblé. Le folklore a pénétré l'ensemble de la population. Il est redevenu le langage de toute une nation permettant une musique foncièrement hongroise, synthèse heureuse entre un héritage séculaire qui relie intimement cette musique à l'Orient, et des affinités naturelles qui rattachent inévitablement une nation européenne à l'Occident.

CHAPITRE PREMIER

HISTOIRE ET PRÉHISTOIRE

La période primitive de l'histoire du peuple hongrois — en l'absence de sources écrites — ne nous est connue que par les sciences auxiliaires : linguistique comparée et (dans une moindre mesure) archéologie, écrit Emile Tersen (1). Par archéologie, entendons l'extension du terme à l'ethnologie comparée et au folklore.

Avant les Magyars, il semble qu'il n'y ait eu que peu de peuples qui parvinrent à se maintenir d'une façon suffisamment solide sur le sol de l'actuelle Hongrie, et auxquels on puisse attribuer de véritables réalisations culturelles. Nous devons toutefois à la colonisation romaine le vestige musical le plus ancien : lors des fouilles d'Aquincum, au nord de Budapest, on a découvert en 1931, conservés en parfait état, les éléments d'un orgue pneumatique qui a pu être aisément reconstitué. D'après les inscriptions relevées, l'instrument fut construit en 228 après J.-C., à l'époque du consulat de Modestus et Probus. Plus tard, les Avars, cavaliers nomades venus d'Extrême-Orient, occupèrent le bassin des Carpathes (568-791). Ils durent connaître une assez grande civilisation. Lors des fouilles des tombeaux découverts sur le territoire, on a retrouvé

(1) E. TERSEN, *Histoire de la Hongrie*, Paris, P.U.F., 1955, « Que sais-je ? », n° 678.

dans l'un d'eux, à Jánoshida, en 1933, un double chalumeau sculpté, dans des os de grue. C'est un exemplaire ancien d'un type d'instrument encore utilisé en Europe orientale et en Asie centrale. A ce type appartient également le double tuyau de presque toutes les cornemuses.

Un siècle après la conquête et la destruction de l'empire avar par Charlemagne (791), les Magyars prenaient possession du bassin des Carpathes. Les documents les plus anciens sur les Hongrois ne remontant guère avant cette époque du *honfoglalás* (1), il ne nous semble pas inexact de prétendre que l'histoire de la Hongrie se passe presque entièrement en Europe centrale, dans la région dont le pays actuel forme le noyau. Toutefois, au moment où les Hongrois se répandaient dans les plaines riches et fertiles du Danube et de la Tisza, dans l'ancienne Pannonie romaine et dans les régions montagneuses environnantes, ils possédaient déjà des traditions musicales certaines, vieilles de plusieurs siècles et dont les traces se perdent dans la préhistoire. Nous n'en avons que des relations très indirectes : par exemple, la *Chronique de Nestor* dans laquelle il nous est raconté que les Magyars conquirent la ville de Kiev avec leurs chansons. Cependant, si nous voulons savoir quel genre de chansons pouvaient alors chanter les ancêtres des Hongrois, il nous faut faire appel à des témoignages musicaux qui n'appartiennent pas forcément en propre aux Hongrois. Il y a longtemps déjà, les linguistes établissaient d'une façon indiscutable les origines finno-ougriennes de la langue hongroise. On croit savoir, d'autre part, qu'il a existé, il y

(1) Installation des Hongrois sur le territoire qu'ils devaient considérer comme patrie définitive.

a 5 000 ans environ, une communauté ouralo-altaïque dont seraient issus tous les ressortissants finno-ougriens. Si l'on considère que les éléments d'une langue, à plus forte raison de la langue musicale, appartiennent plus à la civilisation qu'aux caractères ethniques et qu'ils peuvent être adoptés par plusieurs peuples de races différentes, nous pouvons résumer ainsi les caractères préhistoriques de la musique hongroise :

1) Le style ancien du folklore hongrois présente de nombreux traits communs avec celui d'autres peuples d'origine turque ou mongole et celui d'autres peuples finno-ougriens qui, comme les Magyars, devaient recevoir une forte influence turque ; les Maris, par exemple.

2) Dans le folklore circonstanciel hongrois, on distingue une couche, assez mince il est vrai, de chants, dont les origines remontent à une époque bien antérieure à l'ère de la communauté ougrienne. Ce sont les *nénies*, dont la parenté avec les chants dits « chants d'ours » et les chants épiques chamaniques des Ougriens de la région de l'Ob paraît indiscutable.

3) Plusieurs autres mélodies de circonstance, notamment des comptines et des ritournelles, présentent pas mal d'analogies avec celles des peuples indo-européens, mais on ne saurait en tirer de trop nettes conséquences, l'influence indo-européenne sur les communautés primitives dont faisaient partie les ancêtres des Hongrois n'apparaissant évidente que dans la langue.

Si donc, faute de textes écrits, la contribution des historiens à la recherche musicologique n'a pu jusqu'ici être positive, du moins le folklore a-t-il pu fournir de précieux renseignements aux historiens.

Chapitre II

LA MUSIQUE POPULAIRE

Il n'est point nécessaire qu'une composition musicale soit d'inspiration populaire pour que, par tel ou tel élément rythmique ou mélodique, le folklore n'y soit présent, du moins à l'état latent. Grâce à sa stabilité, à la richesse de ses moyens d'expression, à la netteté et la clarté de sa pensée et de ses formes, le folklore possède un grand nombre d'éléments essentiels au langage musical hongrois tel qu'il est pratiqué aujourd'hui. Musique « savante » et musique « légère » y puisent volontiers. Son influence est profonde et universelle.

Il serait toutefois assez difficile de donner une définition exacte du folklore ; bien que, d'une façon générale, la ligne de séparation entre musique populaire et musique à tendance populiste n'apparaisse jamais nettement, cependant, dans la musique hongroise, le folklore forme une masse compacte et riche, mais il subit des changements et sa définition elle-même évolue avec le temps, car il est lié en Hongrie à l'existence et à l'évolution de la classe paysanne. Il est toutefois traditionnel en ce sens qu'il garde indéfiniment certaines manifestations typiques. « ... La mélodie — malgré ses variations — est au moins aussi stable que le sont un mot ou une trouvaille archéologique, anthropologique ; en comparant plusieurs mélodies, on peut tirer des conclusions sur l'ancienne structure des sociétés,

les rapports et les migrations des peuples, sur leurs civilisations au même titre que l'on en tire des connaissances linguistiques ou des résultats des fouilles (1). » Le folklore hongrois garde également les traces des influences étrangères dont aucune musique écrite ne conserve la notation. Ainsi par exemple certaines mélodies populaires reflètent très nettement l'influence des chants de l'Eglise catholique, sans que ces mélodies de parenté grégorienne soient sorties pour autant du cadre typique du folklore. Autre exemple : la danse hongroise du XVI^e siècle ne nous est conservée sous sa forme écrite que dans des recueils instrumentaux provenant des pays étrangers ; la Hongrie n'en possède aucun spécimen, alors que ce type de danse se retrouve très répandu dans son folklore ; en témoignent les types *kolomejka* (2) et *danse des porchers*. Mais d'où en vient le rythme? Le peuple hongrois l'a-t-il emprunté à la musique étrangère (par l'intermédiaire des musiciens hongrois bien entendu) ou bien des musiciens étrangers l'auraient-ils emprunté aux Hongrois ? On pourrait citer bien d'autres problèmes semblables.

Certes, le folklore n'est pas sans nous apparaître souvent en contradiction avec lui-même. On peut le dire stable cependant, puisqu'il a conservé dans leur forme intacte des types mélodiques plusieurs fois millénaires, bien que ces mélodies soient extrêmement mobiles. Il n'y en a pas une dont nous ne connaissions au moins quelque variante. Les variantes sont parfois même si éloignées de leur souche qu'elles forment souche à leur tour. « Le feuillage change, les racines restent » — cette loi reconnue en

(1) B. Szabolcsi, *Magyar östörténet-magyar népzene*, Budapest, 1954.
(2) Prononcer : *Kolomeyka*.

biologie végétale est aussi valable quant à la vie des mélodies (1). N'est-ce pas le caractère de toute tradition orale de se consumer et se reproduire sans cesse ? Bartók n'écrit-il pas : « Je ne puis pas dire qu'une mélodie soit telle que je l'ai notée, mais qu'elle était telle *à cet instant-là*, si toutefois ma notation était juste (2) ? » Stabilité des caractères et changement perpétuel des détails ne sont, après tout, que deux directions opposées qui se complètent dans l'unité de leur chemin. Stabilité et variation, conservation des traditions et assimilation d'éléments nouveaux par instinct d'imitation, sont des tendances opposées qui semblent être propres à tout folklore. C'est ainsi que la musique des paysans hongrois nous apparaît tantôt comme la plus authentique manifestation d'un long héritage historique, tantôt comme le ramassis de « rengaines » empruntées on ne sait où ni comment, lesquelles, après avoir été adoptées par le folklore, finissent par être prises pour des mélodies traditionnelles. Malgré la stabilité de ses caractères fondamentaux, la musique populaire est loin d'être quelque chose d'arrêté et de définitif ; elle évolue, s'enrichit, se transforme en fonction des changements sociaux intervenus dans son milieu, tout en gardant toujours, sous une forme ou sous une autre, le fond de son caractère originel. Une mélodie peut disparaître et vivre cependant des siècles dans un sommeil léthargique avant de revenir tout à coup, soit dans sa pureté originale, soit sous quelque nouvel habit qui la pare. Des mélodies naissent sans cesse en fonction des circonstances et s'intègrent, d'une façon très vivante, dans le répertoire de la vie rurale.

(1) Cf. B. Szabolcsi, *Parasztzene-magyar zene*, Budapest, 1949.
(2) *Miért gyüjtünk népzenét ?*, Budapest, 1935.

En tant que traditions populaires, le folklore se transforme, mais ne se perd pas ; en tant que science, l'ethnologie musicale, discipline jeune mais combien importante, se modifie sans cesse. Et la notion scientifique du folklore évolue au fur et à mesure des nouvelles découvertes historiques, géographiques, ethniques, linguistiques et sociologiques.

Ádám Pálóczi Horváth, l'auteur d'un recueil manuscrit de mélodies populaires terminé en 1813, homme de lettres considéré comme le premier pionnier hongrois des recherches folkloriques, avait forcément des idées tout à fait différentes des nôtres sur l'objet de ses études. Parmi les quelque 360 mélodies qu'il a recueillies, il n'en est que 20 % à peine qui appartiennent au folklore pris dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'intérêt pour le chant populaire ne cessa de croître. L'Académie hongroise des Sciences (fondée en 1825), vu l'intérêt manifesté dans plusieurs régions, prit l'engagement dès avant 1840 d'ouvrir une large enquête pour recueillir paroles et musique des chants populaires (1). Mais, malgré l'élan patriotique de l'époque, l'entreprise n'a pu donner que des résultats incomplets. Le premier recueil (publié de 1846 à 1848 en 3 volumes sous la direction de János Erdélyi) néglige la mélodie pour ne reproduire que des paroles « séparant ainsi l'âme du corps ». Cependant, Erdélyi disposait de plus de mille mélodies dont 12 seulement, à cause des frais sans doute, purent être publiées avec accompagnement, car l'usage à cette époque n'admettait pas la monodie non accompagnée.

(1) Cf. la préface de Zoltán KODÁLY dans le 1^er volume du *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, Budapest, 1951.

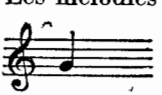
Lorsque, vers la fin du siècle, István Bartalus entreprit sa publication de mélodies populaires (avec accompagnement, 7 volumes, 1873-1893), le moment favorable était déjà passé. L'intérêt pour les « chants du peuple », témoigné pendant la première moitié du siècle par la haute société, allait s'amenuisant. On se satisfaisait avec des musiques « à coloris populaire », œuvre « d'une classe sociale qu'il n'est point possible d'appeler populaire, mais qui, du fait de sa formation spécifiquement hongroise, ne saurait se satisfaire des formes d'art « internatio- « nales » de l'Occident » (1). Le recueil de Bartalus parut au moment où l'élan national de la « période des réformes » était déjà passé, mais l'heure de la science folklorique n'avait pas encore sonné, ce qui explique, peut-être, son développement inégal. Ce n'est que vers les dernières années du siècle que devaient apparaître des méthodes vraiment scientifiques dans la recherche méthodique du folklore, avec l'aide — pour la première fois dans la pratique internationale — du phonographe d'Edison. Le mérite en revient à Béla Vikár, promoteur du folklore scientifique en Hongrie et investigateur d'un travail qui, dix années plus tard, devait révolutionner toute la musique hongroise.

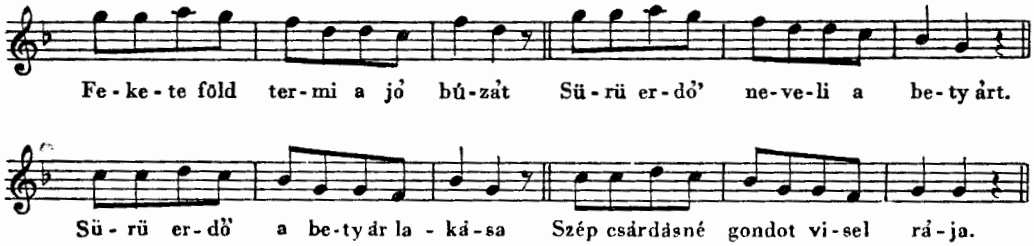
En 1905, Zoltán Kodály, jeune compositeur de talent doublé d'un érudit, prend connaissance de l'état des recherches et va leur consacrer sa vie. Sa haute culture musicale et son jugement infaillible devaient faire de lui le principal promoteur du renouveau musical. L'année suivante, un jeune pianiste et compositeur extrêmement brillant, Béla Bartók, se joignit à lui. Le but initial de ces deux

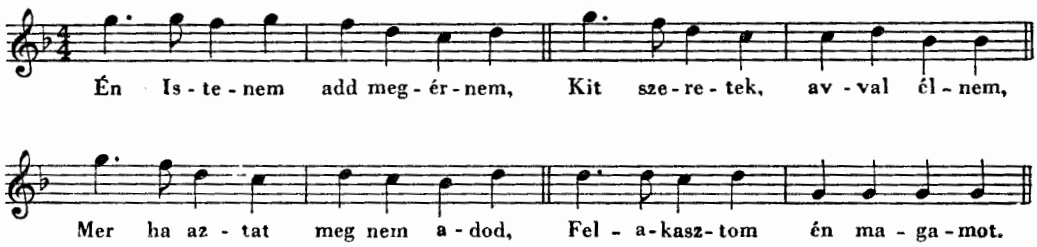
(1) Contribution de László Lajtha in *Folklore musical*, Institut de Coopération intellectuelle, Paris, 1939.

grands musiciens était peut-être plus artistique que scientifique : dans l'effervescence nationale du début du siècle, ils voulaient trouver des bases solides et profondes à un « style » national, afin de ne plus commettre l'erreur des grands prédécesseurs, tels Liszt, qui, selon l'amusante boutade de Sámuel Brassai, « avait prit le reflet de la lune dans l'eau pour du fromage, comme le renard de la fable ». Le monde musical hongrois ne devait prendre connaissance de leurs révélations que quelques années plus tard. Cependant, Bartók et Kodály avaient publié, dès 1906, un cahier de 20 mélodies populaires avec accompagnement et fait de nombreuses communications reproduites dans les revues scientifiques. Si le renouveau contemporain de la musique hongroise est inséparablement lié à ces deux grands musiciens, c'est grâce à leurs efforts, leur persévérance dans une voie qu'eux seuls et quelques rares amis savaient être la bonne : elle devait mener à la découverte de la musique hongroise. Plus de 30 années, ils poursuivirent leurs laborieuses recherches malgré l'incompréhension, voire l'hostilité des milieux officiels. Ils travaillèrent selon des principes scientifiques et parvinrent ainsi à faire du folklore hongrois la pierre de touche de la musique hongroise. Savants autant qu'artistes et pédagogues, ils avaient compris qu'un « style » n'était rien sans « langage » et que le langage universel de la musique hongroise ne pouvait être basé que sur le folklore hongrois. Il fallait rendre ce folklore à toute la communauté hongroise, ce qu'ils firent.

Aujourd'hui, il est évident que, si la cause servie pendant un demi-siècle par Bartók et Kodály a totalement triomphé, ce n'est nullement par hasard. Cartésiens dans leurs méthodes, nos deux savants surent ordonner leur travail en fonction de leur but.

Ils surent se distribuer la tâche, se compléter dans leurs recherches et amorcer ainsi des études comparées avec les folklores des peuples voisins. Bartók, dès le début de sa carrière, recueillit les mélodies slovaques, roumaines, ukrainiennes, il recueillit même des mélodies arabes et resta attaché à ce travail durant toute sa vie. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des fondateurs de la science du folklore comparé, ce qu'il n'avait certainement pas prévu. En 1913 parut son volume sur les *Chansons populaires roumaines du département de Bihar (Hongrie)*, publié par l'Académie roumaine. Cette publication a précédé l'édition systématique de la matière hongroise. La première guerre mondiale ayant interrompu les recherches pour un long délai et les années qui l'ont immédiatement suivie n'étant pas précisément favorables à ce travail scientifique, ce n'est qu'en 1921 que Bartók et Kodály ont pu faire paraître leur premier volume visant l'ensemble du folklore musical hongrois : 150 mélodies populaires hongroises de Transylvanie, sans accompagnement. Cette publication nous donne déjà, pour la première fois, une classification systématique des mélodies basée sur la méthode du folkloriste finlandais Ilmari Krohn, tout en tenant compte des caractères généraux de la matière. Les mélodies sont toutes ramenées à la note finale  et classées d'après leur étendue mélodique *(ambitus)*. Elles sont aussi classées selon le nombre de syllabes et la note finale de chaque vers. Mais il faut attendre 1924 pour avoir, avec l'ouvrage de Bartók, *A magyar népdal (La chanson populaire hongroise)*, contenant 350 mélodies et traduit plus tard en allemand et en anglais, un premier résumé théorique des résultats morpho-

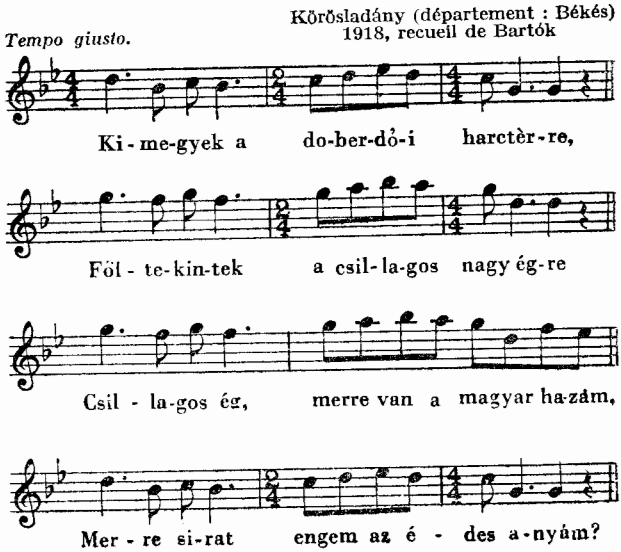
Parlando. Felsőiregh (département : Tolna), 1907, recueil de Bartók.

Exemple 1

Tempo giusto. Gyimesbükk (département : Csik), 1912, recueil de Lajtha.

Exemple 2

logiques de la période des recherches. La plupart des conclusions de Bartók, ainsi que son système de classement, sont toujours valables et forment les bases essentielles de nos connaissances en la matière. Dans cet ouvrage, il nous donne la définition exacte et les caractères généraux de la musique paysanne ; parmi les manifestations de cette musique, il analyse celle qu'il trouve la plus importante : les mélodies chantées dites « libres », c'est-à-dire qui ne sont liées à aucune occasion déterminée à l'avance ; il les groupe en trois classes typiques.

Groupe A : mélodies de style ancien. — Elles sont caractérisées : 1) Par une structure strophique de quatre vers isométriques ; 2)Par la gamme pentatonique, sans demi-ton, soit à l'état pur, soit complétée à l'échelle modale, par l'addition de un ou deux degrés, le pentacorde restant toutefois le principal facteur de la charpente mélodique ; 3) Par deux rythmes typiques : le « parlando rubato », où la mélodie suit le rythme des paroles, et le « giusto », où les paroles suivent le rythme plus ou moins rigide de la mélodie (c'est-à-dire du pas de danse) ; 4) Un dessin mélodique « descendant » où la première partie de la mélodie (deux premiers vers) se meut dans une tessiture plus élevée que la seconde. La forme la plus pure et certainement la plus primitive est celle où les deux premiers vers, identiques ou apparentés, se répètent mélodiquement à la quinte inférieure, la formule est donc A_5A_5AA. Autres formules typiques : ABCC, AABC, ABCD, etc. A l'intérieur du groupe, les catégories se forment selon le nombre de syllabes. L'exemple 1 nous montre une mélodie *parlando rubato* à 10 syllabes, l'exemple 2 une autre mélodie du même groupe en *tempo giusto* à 8 syllabes.

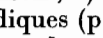
Les mélodies de ce groupe se caractérisent égale-

ment par des ornements riches, plus ou moins improvisés et difficiles à noter, surtout dans les mélodies *parlando rubato*. Selon la statistique de Bartók, le nombre total des mélodies du groupe A n'atteint pas

Körösladány (département : Békés)
1918, recueil de Bartók
Tempo giusto.
Ki - me-gyek a do-ber-dő-i harctèr-re,
Föl - te-kin-tek a csil-la-gos nagy ég-re
Csil - la-gos ég, merre van a magyar ha-zám,
Mer - re si-rat engem az é - des a-nyám?

Exemple 3

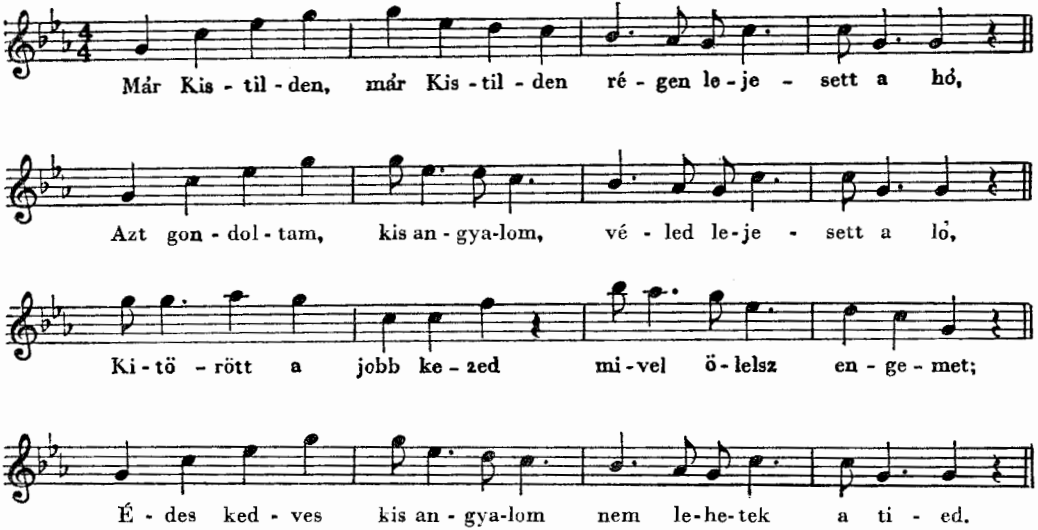
tout à fait 5 % de l'effectif des trois groupes réunis.

Groupe B : mélodies de style récent. — Elles sont caractérisées : 1) Par la même structure strophique que les mélodies du groupe A avec une certaine souplesse pour le 3e vers qui apparaît souvent sous une forme différente de celle des trois autres ; 2) Par la charpente pentatonique avec ses tournures typiques (l'état pur est rare), complétée cette fois, le plus souvent, à l'échelle de nos modes majeur et

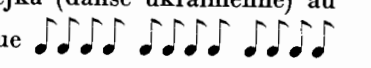
mineur ; 3) Par la prédominance du rythme *giusto* avec des formules rythmiques carrées et « rigides », souvent pointées, mais qui peuvent changer de strophe en strophe en se modelant suivant la prosodie des paroles. Ainsi, par exemple, la cellule rythmique  se chante tantôt , tantôt , tantôt , etc., à l'intérieur de la même chanson ; 4) Par l'appauvrissement des ornements mélodiques (par rapport au groupe A) et par une plus grande variété des vers ; les vers longs (jusqu'à 25 syllabes) sont fréquents ; 5) Par une forme architecturale : les premier et quatrième vers sont pareils, le deuxième reproduit souvent le premier à la quinte supérieure, quelquefois elle le répète sans changement, le troisième ressemble souvent au deuxième ; les formules typiques sont donc : AA^5A^5A, AA^5BA, AABA, ABBA, etc. (voir les exemples 3 et 4).

Ce groupe est la manifestation la plus homogène du folklore hongrois ; les mélodies qui en font partie se caractérisent par l'unité de leur usage : elles sont connues et apparaissent strictement semblables dans toutes les régions du monde habitées par les Hongrois : elles sont chantées de la même façon par toutes les couches de la société rurale d'hier et d'aujourd'hui et ce sont elles qui, par l'ensemble de leurs caractères, présentent le rapport le plus étroit avec certaines musiques savantes, hongroises ou étrangères, surtout avec les mélodies hongroises « à coloris populaire » ; ce sont elles enfin qui ont le plus de rayonnement sur le folklore des peuples voisins. Elles constituent environ 30 % du répertoire des trois groupes réunis.

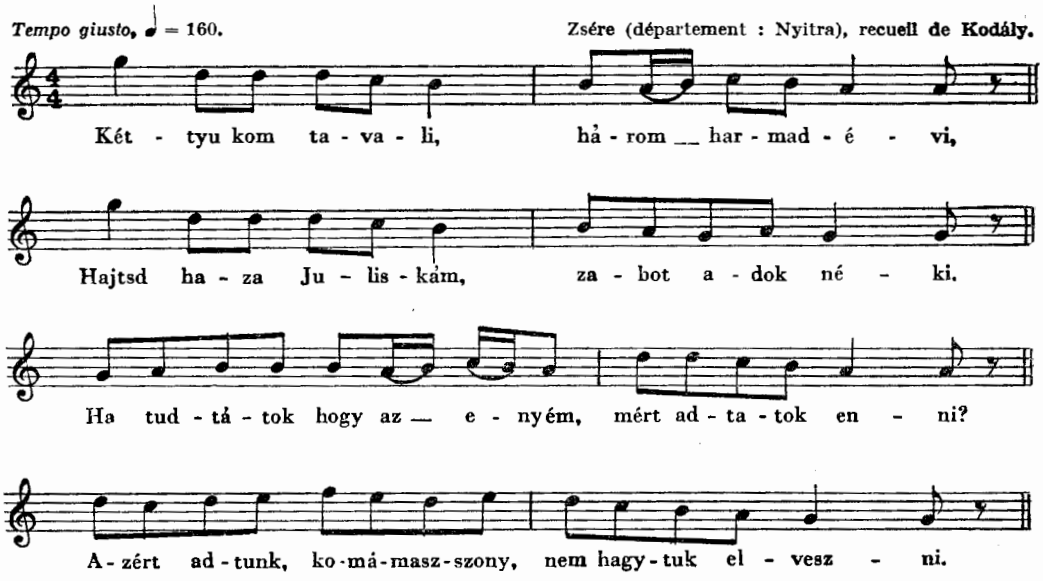
Groupe C : mélodies diverses. — Ce groupe, de loin le plus nombreux (plus de 60 % de la matière), est

Tempo giusto. Kistild (département : Bars), phonogramme de Vikár.

Már Kis - til - den, már Kis - til - den ré - gen le - je - sett a hó,
Azt gon - dol - tam, kis an - gya-lom, vé - led le-je - sett a lo,
Ki - tö - rött a jobb ke - zed mi - vel ö - lelsz en - ge - met;
É - des ked - ves kis an - gya-lom nem le-he-tek a ti - ed.

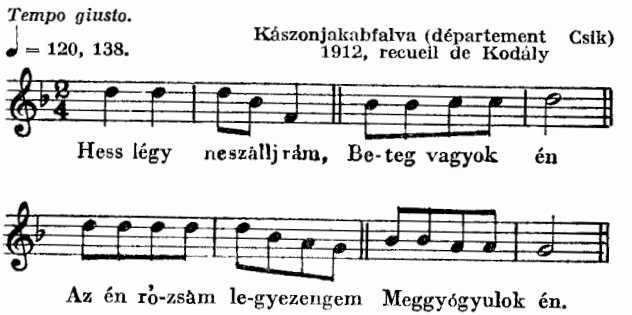
Exemple 4

réservé à toutes les mélodies qui ne peuvent rentrer dans les autres catégories ; y sont rangées les mélodies d'origine étrangère, les emprunts récents à la musique savante, dans un mélange assez disparate. On y trouve cependant une catégorie fixe et formelle : celle du kolomejka (danse ukrainienne) au rythme carré et typique  et ses variantes ; vers de 14 ou 15 syllabes. Elle est extrêmement répandue dans le folklore de nombreux pays, en Hongrie aussi bien qu'ailleurs. Bartók, dans son ouvrage, la croit encore d'origine slave (exemples 5 et 6).

Bien que les corrections nécessaires apportées plus tard au système établi dans le livre de Bartók n'aient pas modifié la ligne générale de ce système, nous savons aujourd'hui que Bartók, trop souvent prudent par excès de scrupule, a classé dans le groupe C un grand nombre de mélodies qui se sont révélées plus tard appartenant aux deux premiers groupes ; parmi elles, un grand nombre du type *Kolomejka*. En général, on applique aujourd'hui une plus grande souplesse qu'il y a trente ans, en ce qui concerne le classement des mélodies. Une mise au point sur l'ensemble de la musique populaire hongroise a été faite en 1936 par Kodály dans son excellente monographie sur la *Musique populaire hongroise*, ouvrage en hongrois, qui reste, jusqu'à nos jours, le résumé le plus complet de tout ce vaste sujet. (Dernière édition en 1952 avec un riche appendice musical.) Douze années seulement séparent la publication de ces deux ouvrages capitaux. En réalité, l'écart entre eux est plus grand, puisque les recherches dont le livre de Bartók fait état remontent à une époque antérieure à 1914. Une comparaison entre les deux livres serait d'autant


Tempo giusto, ♩ = 160.
Zsére (département : Nyitra), recueil de Kodály.
Két - tyu kom ta - va - li, hà - rom __ har - mad - é - vi,
Hajtsd ha - za Ju - lis - kàm, za - bot a - dok né - ki.
Ha tud - tá - tok hogy az __ e - nyém, mért ad - ta - tok en - ni?
A - zért ad - tunk, ko - má - masz - szony, nem hagy - tuk el - vesz - ni.

Exemple 5

plus difficile que leur contenu ne s'accorde qu'en partie. Kodály ne s'arrête pas à l'examen des chants « libres », mais passe en revue toutes les catégories de « chants de circonstance » (jeux et rondes d'enfants, chants du solstice d'hiver dits chants de « regős », nénies, etc.) et même pièces de musique instrumentale, domaine plus restreint et

Tempo giusto.
♩ = 120, 138.
Kászonjakabfalva (département Csik)
1912, recueil de Kodály
Hess légy neszálljrám, Be-teg vagyok én
Az én rò-zsàm le-gyezengem Meggyógyulok én.

Exemple 6

jusqu'alors moins connu que les manifestations vocales du folklore hongrois. Kodály résume les progrès réalisés dans la science musicale depuis les vingt dernières années, mettant en pleine lumière l'importance d'une discipline scientifique encore jeune, et nous permet de mieux apprécier les résultats obtenus dans le domaine des recherches folkloriques. Là où Bartók n'avait émis que des hypothèses, Kodály établit, avec certitude, des thèses, grâce aux découvertes récentes et à la méthode du folklore comparé. Il fixe, une fois pour toutes, la filiation directe entre les mélodies hongroises de style ancien et celles de certains peuples orientaux plus ou moins apparentés (Maris, Tchouvas, Tatares) : répétition de la mélodie à la quinte inférieure.

Il démontre le rôle intermédiaire du nouveau style entre Occident et Orient : l'analogie de sa forme architecturale (reprise du premier vers à la quinte) avec certaine forme occidentale (type l'*Homme armé*), en même temps que sa parenté organique avec le style ancien, parenté basée sur l'identité des formules typiques A_5A_5AA et AA_5A_5A, où le décalage d'un vers est atténué par la répétition strophique de la mélodie entière.

Par ailleurs, les nombreuses idées neuves que Kodály exprime dans son livre sont capables d'orienter plusieurs générations de musicologues.

Presque en même temps que l'ouvrage de Kodály parut le petit livre de Bartók sur *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*, dont la traduction française suivit de près l'édition originale en hongrois (1), livre qui devait également faire autorité dans le domaine du folklore comparé, mais pour d'autres raisons. A cette époque, Bartók, déjà libéré de ses fonctions au Conservatoire, est attaché à l'Académie des Sciences où il prépare l'édition complète et scientifique du répertoire de la musique populaire hongroise. Cependant, ce répertoire s'enrichit de plus en plus, grâce aux investigations du Département musical du Musée ethnographique de Budapest. László Lajtha, qui dirige les travaux de ce département, ira lui-même en Transylvanie pour étudier l'interpénétration des folklores hongrois et roumain dans les villages à population mixte. Il en rapportera une matière très riche surtout de musique instrumentale. D'autres musiciens et musicologues éminents joignent leurs efforts à ceux de Bartók : il est secondé par Sándor Veress et György Kerényi. Ce dernier fouille particulièrement le domaine des

(1) *Etudes sur l'Europe centro-orientale* (n° 5), Budapest, 1937.

chants enfantins ; István Volly celui des chants et scènes traditionnels d'inspiration religieuse ; Imre et Sándor Csenki étudient le folklore original des Tziganes hongrois non musiciens et semi-nomades ; Béla C. Nagy les rapports musicaux avec les peuples orientaux ; Pál Járdányi (aujourd'hui professeur au Conservatoire) et Lajos Vargyas (aujourd'hui successeur de Lajtha à la tête du Département musical du Musée ethnographique) publient deux monographies fort intéressantes sur la vie musicale de deux villages hongrois. Enfin les musicologues Bence Szabolcsi, Dénes Bartha, Ervin Major et d'autres apportent, par leur érudition, une aide précieuse aux folkloristes, tout en utilisant les travaux de ces derniers pour leurs ouvrages scientifiques.

La deuxième guerre mondiale, surtout dans sa dernière phase, devait marquer un nouveau temps d'arrêt dans ces efforts qui souffraient de l'absence de Bartók aussi bien que des destructions subies par la capitale hongroise (celle de l'Académie des Sciences, en particulier). Mais heureusement la collection folklorique a pu être conservée à peu près intacte et, en 1951, le premier volume du *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* pouvait enfin paraître avec une préface de Kodály. Il contient plus de 1 000 mélodies : jeux, rondes, ritournelles et comptines. Le deuxième volume suivait en 1953, comprenant près de 1 000 nouvelles mélodies liées aux coutumes et aux traditions populaires concernant les fêtes particulières de l'année. De là son nom : *Jeles napok (Jours « particuliers »)*. La matière des deux volumes a été publiée par Kerényi. Enfin, la première partie du troisième volume a paru en 1957 avec 930 chants de noces publiés par Lajos Kiss. Ainsi, la parution de la matière « chants de circonstance » a précédé

celle des mélodies « libres », ce qui peut s'expliquer par des raisons techniques. Le répertoire total que possède actuellement l'Académie des Sciences compte environ 30 000 mélodies populaires — variantes comprises. La publication est donc à peine commencée, mais sa répercussion nationale et internationale est déjà considérable.

D'autres publications sont également à signaler. Après 15 ans d'attente environ, le recueil de Lajtha a enfin vu le jour au cours des années 1954-1955 : trois forts volumes qui ne manqueront pas d'exercer une influence capitale sur les travaux de l'avenir. On édite également un grand nombre d'anthologies de chants folkloriques à l'usage des amateurs (Magyar Kórus, puis Editions nationales). C'est une source inépuisable d'inspiration pour les jeunes compositeurs. Enfin, il existe en Hongrie, à l'heure actuelle, plusieurs groupements artistiques dont le but principal est la propagation des traditions et coutumes populaires. Aussi n'est-il pas exagéré de dire que le vœu émis au début de notre siècle par Bartók et Kodály est aujourd'hui pleinement réalisé : la musique populaire est redevenue en Hongrie l'un des facteurs principaux de la vie artistique.

Chapitre III

LE MOYEN AGE

Du couronnement d'Étienne Ier (1001) à la défaite de Mohacs (1526)

Dès le *honfoglalás*, commença pour les Hongrois une période transitoire qui les mena de l'organisation tribale à la féodalité. L'ère nomade définitivement révolue, la société tendait à se diviser et à se hiérarchiser de plus en plus. Mais une grande partie de la population restait réfractaire au changement. Vers 900 les chefs des sept tribus ont choisi pour prince Árpád, le plus puissant d'entre eux. Mais les descendants d'Árpád n'ont pas su conserver assez de pouvoir pour empêcher les six autres tribus de faire des incursions dans les pays occidentaux voisins et de rançonner leurs populations. Si bien que les pays sans cesse menacés organisèrent leur résistance et infligèrent aux Hongrois une lourde défaite en 955 à Augsbourg. Alors la nation hongroise, en voie de formation, n'avait plus qu'un seul moyen d'assurer son existence : faire la paix avec l'Occident, et, pour cela, adopter une grande partie de ses façons de vivre et accepter les principes et les idéaux du christianisme et de la féodalité. L'agriculture fut la ressource principale du revenu national. Le pouvoir central fut renforcé. Le prince Géza, arrière-petit-fils d'Árpád, ouvrit les portes du pays aux missionnaires et aux chevaliers étrangers. Son fils Vajk fut sacré roi en 1001 sous le nom d'Etienne Ier. Le pape Sylvestre II lui fit don de la couronne. Pour aider Etienne à mener la lutte contre les chefs rebelles, les principaux alliés furent les moines et les colons étrangers récemment installés dans le pays. L'établissement de la monarchie féodale marque le début d'une ère artistique nouvelle : ce fut l'ère des influences occidentales qui, dans les siècles suivants, devaient jouer le rôle déterminant de la vie culturelle.

Chaque monastère — ils sont pour la plupart très bien dotés — était à l'époque un centre d'études, non seulement pour l'agriculture et les sciences, mais aussi pour les lettres et la philosophie, dont la musique faisait alors partie. Celle-ci d'ailleurs ne nous apparaît jamais seule dans les textes écrits, mais toujours liée, soit à la poésie, soit aux paroles liturgiques.

Tous les érudits sans exception sont des ecclésiastiques. Ils s'expriment généralement en latin, rédigent la somme de leurs connaissances dans des volumes manuscrits, les « codex », qu'ils se transmettent de couvent à couvent d'une génération à l'autre. Les « codex » nous fournissent les premiers textes littéraires en langue hongroise et les premières notations de musique religieuse hongroise : le *codex Hahóti* et l'*Agenda pontificalis* de Hartvig, évêque de Györ, deux volumes d'avant 1100, témoignent d'une pratique très approfondie du chant grégorien en Hongrie. Nous savions déjà par ailleurs que la solmisation était enseignée en Hongrie selon les méthodes de Guy l'Arétin (1). Le *codex Pray*, de la fin du XII^e siècle, est très riche en documents musicaux : outre une célèbre oraison funèbre, premier document de la littérature hongroise, il contient, parmi d'autres textes liturgiques, des antiennes, des hymnes, des psaumes et des tropes. L'*Antiphonaire de Graz* (milieu du XII^e), récemment découvert (2), est un document encore plus important puisque ses textes sont accompagnés partout de neumes en notation du type de Saint-Gall. C'est le premier « livre du maître » conçu à l'intention des prêtres séculiers. On y aperçoit une tendance déjà assez nette à développer et transformer les mélodies grégoriennes selon des principes consciemment sui-

(1) Voir : Jacques DE LIÈGE, *Speculum musicae* (traité du XIV^e, longtemps attribué à Jean des Murs).
(2) Voir l'étude de Zoltán FALVY in : *Zenetudományi tanulmányok* (IV), Budapest, 1955.

vis. Aussi voit-on, dès 1114, le Concile d'Esztergom s'élever contre l'usage de chants « non approuvés », ce qui, pour nous, est une preuve de prospérité musicale. La musique religieuse teintée de couleur régionale s'est répandue dans toutes les couches de la population ; une sorte d'interpénétration s'est établie entre mélodies liturgiques et mélodies populaires et tout nous porte à croire que cette floraison de la vie musicale n'a pu s'arrêter aux limites de la musique d'église. Mais les témoignages sur lesquels nous fondons notre opinion sont trop indirects pour nous permettre d'être affirmatifs à cet égard. La catastrophe qui frappa la Hongrie (invasion des Mongols vers le milieu du XIII^e^ siècle, destruction du pays, incendie de la plupart des documents), suivie de bien d'autres semblables désastres au cours de son histoire ultérieure, nous laisse bien pauvres en documents valables (musique écrite).

1001-1301 : du couronnement d'Étienne à la mort d'André III

Durant toute cette première période, la Hongrie reste en relations suivies avec les principaux pays d'Europe : l'Empire germano-romain, l'Empire byzantin, la Pologne, la Bohême ; cependant, sur le plan culturel, ses rapports avec la France semblent prédominer : les plus éminents de ses clercs viennent faire des études à Paris. Ainsi Maître Paul, prévôt et notaire du roi Béla III, auteur vraisemblable de la fameuse chronique anonyme rédigée en latin, le premier document écrit sur l'histoire des Hongrois qui nous soit resté. Le même Béla III, qui s'est marié deux fois avec deux princesses françaises, envoyait en 1192 un certain Elvinus à Paris pour y étudier la musique.

Les rapports ne furent pas unilatéraux : plusieurs trouvères français visitèrent la Hongrie vers 1200 ; l'un d'entre eux, Peire Vidal, fut accueilli à la cour du roi Emeric. Enfin le document le plus ancien qu'on connaisse en matière de poésie hongroise est lié à une mélodie française : c'est une adaptation d'une *Complainte de la Sainte Vierge* de Geoffroy de Breteuil, faite en Italie vers le milieu du XIVe siècle par un religieux hongrois.

Si nous ignorons quelles furent les conséquences immédiates des recommandations du Concile d'Esztergom, du moins pouvons-nous constater que le développement et la libre adaptation des chants d'église par le peuple n'ont pas cessé de s'accroître jusqu'à nos jours ; le folklore en est un vivant témoignage. Nous possédons un hymne à sainte Elisabeth de Hongrie : *Gaude felix Hungaria*, composé par un dominicain de Kassa, vers la fin du XIVe siècle, sur une mélodie grégorienne dont il élargit volontairement la forme. Cette tendance à l'adaptation libre des textes liturgiques s'accentuera de plus en plus dans les siècles à venir. Le *codex Nádor* (1508) contient les premières adaptations de paroles hongroises aux chants grégoriens.

Les notes d'étude réunies vers 1490 chez les Augustins de Sárospatak par le futur archevêque d'Esztergom, László Szalkai, nous fournissent de précieux renseignements sur l'enseignement musical dispensé dans les écoles monastiques.

1301-1526 : règne des Anjou et des Luxembourg. Influences flamandes et italiennes

A la cour de Louis le Grand, on trouve les spielmänner (1) Suchenwirt, Mugeln Teichner. Parmi les

(1) Ménétriers allemands.

invités du roi Sigismond, le minnesänger (1) Oswald von Wolkenstein. Enfin, à la cour de Ladislas V, le meistersänger (2) Michel Behaim (3). Le règne du roi Mathias (1458-1490) est peut-être l'époque la plus glorieuse de l'histoire hongroise.

Ce prince de la maison des Hunyadi (plus connue en France sous le nom de Corvin) avait su élever la Hongrie au rang de première puissance et faire de son pays un foyer international des lettres, des arts et des sciences, placé à l'avant-garde de la civilisation humaniste. La cour de Mathias est le rendez-vous des musiciens les plus éminents d'Allemagne, de France et d'Italie. On y rencontre Barbireau, Bisth, Bonnus, Cornuel, Mecchino, Stefano de Salerne, etc., et, pour la première fois, des tsiganes musiciens, des luthistes, que le roi établit en son domaine. A Bude, il existe un ensemble vocal qui chante des œuvres de l'école franco-flamande à l'émerveillement des légats du pape. On peut y entendre également les meilleurs virtuoses sur l'orgue, sur le luth ou la viole. La reine Béatrice, princesse italienne de naissance, est une élève du grand théoricien Tinctor qui lui dédie son *Diffinitorium*. A cette brillante époque paraissent les premiers livres imprimés. La bibliothèque royale — la fameuse bibliothèque Corvine — compte parmi les plus riches du monde.

C'est ensuite le règne des Jagellon. Les années qui suivent la période de splendeur corvine peuvent nous sembler quelque peu décadentes. Cependant, sur le plan culturel, les traditions de Mathias sont conservées. Parmi les chefs de la chapelle royale, on trouve

(1) Trouvères allemands.
(2) Maître chanteur.
(3) Voir : SZABOLCSI, *A magyar zenetörténet kézikönyve*, pp. 15 et suiv.

Grimpeck et Thomas Stoltzer. Selon certains auteurs, le grand madrigaliste flamand, Adrien Willaert, aurait également passé quelque temps en Hongrie, avant de s'installer en Italie.

A cette époque de floraison pour la civilisation hongroise, nul doute que les musiciens hongrois ont dû également porter leur art à l'étranger, dans les pays occidentaux. Vu le nombre considérable de pièces « à la hongroise » qui existent dans la musique européenne du XVI^e siècle, ces musiciens se seraient répandus en Europe dès avant l'an 1500. Mais nous n'en avons aucune preuve formelle. Comme il arrive bien souvent en matière d'histoire de l'art, les premiers documents écrits n'apparaissent qu'au moment où l'art est déjà à son apogée.

Si les textes nous donnent une image assez nette et complète de la musique religieuse hongroise d'avant le XVI^e siècle, aucune notation ne reste concernant la musique profane. Nous savons cependant que celle-ci existait : les codex et les chartes nous permettent de l'entrevoir, mais d'une façon trop indirecte et nos connaissances ne peuvent se baser que sur les récits des historiens, les chroniques et légendes ou sur des sources encore moins sûres : extraits des chartes, noms propres de personnes ou de lieux géographiques, nomenclatures d'instruments et, dans une assez faible mesure, iconographie et poésie. Nous pourrions également invoquer les témoignages des premiers textes musicaux, documents provenant d'une époque ultérieure. Nous pensons surtout à ces textes qui relatent des traditions séculaires. La source principale et la plus pure de nos connaissances est encore le folklore.

Passant sous silence les remarques intéressantes mais peu précises des historiens étrangers, nous nous arrêterons à ce fragment souvent cité de la légende

de saint Gérard, évêque de Csanád au XI^e siècle. Ce texte, rédigé en latin, nous raconte que l'évêque, Vénitien d'origine, alors qu'il se rendait chez le roi en compagnie d'un prêtre musicien nommé Walter, se serait arrêté, pour passer la nuit, dans une ferme en pleine campagne. Il aurait été réveillé par un bruit étrange mêlé de chant et de grincements. Il aurait alors interrogé son compagnon : *Audis symphoniam Ungarorum ?* (Entends-tu la musique des Hongrois ?). Quelques instants plus tard, le chant devenant plus fort, il aurait demandé à Walter : *Quis istius melodiae cantus sit* (Quelle sorte de chant est-ce là ?), *Ista modulacio carminis est* (Ce n'est qu'un chant vulgaire), aurait répondu ce dernier, un peu ironiquement peut-être, en sa qualité de maître de musique ; et d'expliquer à l'évêque qu'il s'agissait du chant d'une servante en train de moudre le blé de son maître ; de là le bruit et les grincements étranges. Touché de tant de gaîté dans l'accomplissement d'un dur labeur, l'évêque aurait fait richement récompenser la fille. La légende de saint Gérard ne manque ni de noblesse ni de poésie. Elle a été jusqu'ici bien souvent et fort différemment commentée et appréciée, mais nous ne voulons pas, en ce qui concerne la musique, lui attacher trop d'importance ; les termes en sont équivoques et manquent par trop de précision ; l'authenticité même du fait est douteuse, la version quelque peu développée qui contient l'anecdote de la servante n'étant pas forcément la version originale de la légende.

Dans un manuscrit du début du XV^e, conservé au monastère de Schlägl, sorte de vocabulaire qui contient plus de deux mille mots en latin et en hongrois, nous relevons les termes de : *tuba*, *tibia*, *buccina*, *fistula*, *cantatrix*, *gestulator*, *timpanum*, *fiella*,

luctina, avec leur traduction en hongrois. Les instruments à vent étaient connus à une époque très lointaine déjà, sans doute même avant le *honfoglalás*, comme les légendes historiques nous le relatent. Les termes *kürtös* et *sipos* (1) se trouvent dans les chartes du XII^e^. Nous pouvons également savoir que, vers le milieu du XV^e^, existait une fanfare royale et que, d'une façon générale, les joueurs d'instruments étaient bien dotés, plusieurs villages hongrois auxquels on avait donné le nom de musiciens, en sont la preuve. Les instruments à cordes apparaissent au XIV^e^ *(hegedü, koboz, lant)* (2). Quant à l'orgue, les premiers écrits qui le concernent remontent au XV^e^. Il s'affirme sous le règne du roi Mathias. Galeotto, l'historien du règne, nous dit également que le roi aimait à écouter souvent le récit des chanteurs épiques accompagné d'instruments.

Chant monodique accompagné

La chanson épique nous fait toucher au problème central de la musique hongroise du Moyen Age. Plusieurs noms de localités et la lecture des chartes nous révèlent l'existence de plusieurs chanteurs célèbres : Csiper, Hamzó, Mikó, etc. Tout nous porte à supposer que, chez les Hongrois aussi, il aurait existé, avant la pénétration de la civilisation occidentale dans le pays (3), une sorte de corporation de musiciens-chanteurs, divertisseurs professionnels, semblables aux corporations existant dans les pays occidentaux.

D'ailleurs, ces divertisseurs hongrois ne ressem-

(1) Joueurs de cor et de fifre.
(2) Viole, lyre, luth.
(3) D. Pais, Árpád es Anjou-kori mulattatóink in *Kodály Emlékkönyv*, Budapest, 1953.

blaient que peu à leurs confrères occidentaux. Ils avaient conservé, selon toute probabilité, les traditions ancestrales du peuple hongrois. On ne peut toutefois en déduire qu'ils se seraient spécialisés dans la pratique de tel ou tel genre de chant ou d'instrument. Nous savons qu'ils jouirent, dès le début, de la faveur des grands seigneurs et des rois et qu'ils eurent des contacts suivis avec le peuple. Les textes médiévaux désignent ces chanteurs de plusieurs façons ; le terme le plus ancien est celui de *regös* qui reste aujourd'hui même dans le folklore. Les mélodies de regös, derniers vestiges de traditions autrefois très répandues, se chantent au moment du solstice d'hiver. Leurs paroles présentent partout certaines analogies. Faut-il chercher là les premiers textes musicaux hongrois ? Nous ne saurions l'affirmer avec certitude. Szabolcsi (1) compare un chant de regös à des mélodies finnoises. L'analogie est certaine mais, à notre avis, nous manquons encore trop d'éléments pour trancher la question. Les chants de regös ne sont d'ailleurs que les manifestations de plus en plus rares d'un folklore qui conserve des mélodies liées à certaines traditions païennes. Les autres mélodies du genre ont fait place aux noëls chrétiens et n'ont survécu qu'en eux — s'il y a survivance. Voilà un point où le fait folklorique semble confirmer les sources historiques. Les divertisseurs professionnels sont aussi mentionnés dans les textes sous les termes de *igric*, *hegedös*, *lantos*. Le premier, d'origine slave, a laissé croire à certains auteurs que les divertisseurs des Hongrois auraient été en réalité des Slaves ayant pu jouer dans l'histoire musicale du pays un rôle analogue à celui que tinrent les tsiganes à une époque plus

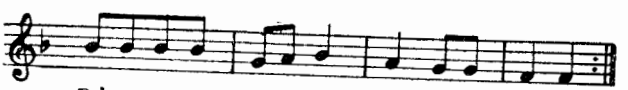
(1) *Op. cit.*

rapprochée de nous. Cette hypothèse est aujourd'hui écartée. Il est plus vraisemblable que les *igric* hongrois ont emprunté le nom de leur métier à leurs confrères slaves parce qu'ils voulurent les imiter. Dans les chroniques latines, ils sont qualifiés de *joculator* ou de *combibator*. Au cours même des cinq siècles du Moyen Age hongrois, les termes évoluent et celui de *joculator*, qui désignait au début le chanteur du roi, ne signifie plus tard que jongleur, musicien ambulant. C'est peut-être pour distinguer le chanteur du roi de ces derniers que les chroniqueurs le désignèrent alors par *Combibator regalis*.

La position sociale des chanteurs épiques est marquée de contrastes singuliers : s'ils ont joui de certaines faveurs auprès des rois ou seigneurs, s'ils ont été appréciés des masses populaires, les milieux officiels n'ont du moins jamais cessé de les combattre. Ainsi le Concile de Szepes leur interdisait-il, en 1460, l'aumône et la communion. Anonymus (Maître Paul?) les traite également, avec grand mépris, de bavards et de babillards (garullus). Mais l'attitude de ce brave notaire semble bien différente de ses idées puisque, malgré un mépris affiché, il « ne peut résister aux enchantements de la légende » (1) et va jusqu'à citer dans sa chronique — en traduction latine, bien entendu — deux vers de joculator.

Si aucun texte de chanson épique ne nous est resté, nous pouvons toutefois deviner quels en étaient les thèmes. Les premières chroniques mélangent si bien faits réels et légende qu'il est impossible de ne pas y reconnaître la présence indirecte de ceux à l'égard desquels les auteurs se sont montrés si méprisants. On sait que c'est la *Gesta Hungarorum*, première chronique latine du XI^e^ siècle, aujour-

(1) PAIS, *op. cit.*

d'hui disparue, qui servit de source principale aux chroniques qui ont pu être conservées, celles d'Anonymus, de Kézai (fin des *Árpád*), de Márk Káldi (règne des Anjou), de Túróczi (époque de Mathias), par exemple. Etant donnée la cohérence d'éléments légendaires et traditionnels concernant l'origine des Hongrois, les rapports qu'ils pouvaient avoir avec les Huns, peuple frère (ce qui est historiquement inexact puisque les Hongrois sont d'origine finno-

Exemple 7

ougrienne et qu'ils n'ont pu connaître les Huns, présumés d'origine turque, que par l'intermédiaire d'autres peuplades turques), les poètes et historiens du siècle dernier se sont posé cette question : n'existait-il pas au Moyen Age une épopée nationale hongroise ? Nous sommes en mesure d'affirmer que ce ne sont là qu'apparences, la *Kalevala* hongroise n'a pris naissance que six à huit siècles postérieurement. L'attitude intransigeante de l'Eglise, qui seule détenait le privilège de l'érudition, ne voulait pas laisser soupçonner l'existence d'une civilisation autre que la sienne, même si ses traces ne s'étaient transmises que d'une façon orale. C'est pourtant à un homme d'église, Fülöp Pominoczky, moine de l'ordre mineur, que nous devons la première notation de chant populaire. C'est un fragment de chanson qu'il inscrivit vers 1520, sur son manuel. Deux vers en tout, sur une mélodie simple et répétée de quatre notes (ex. 7).

Ce fragment présente des parentés rythmiques incontestables avec le *kolomejka* folklorique et la danse *Ungaresca* des recueils occidentaux du XVI^e siècle. A la veille d'un des plus grands désastres de l'histoire hongroise, à la limite de deux époques, il nous apparaît comme le premier rayon de lumière émanant d'un passé bien mal connu et dont la lueur éclaire l'avenir.

Chapitre IV

LE XVI^{e} SIÈCLE

Occupation turque

Défaite de Mohács (1526), changement brusque dans la situation de la Hongrie : Louis II trouve la mort dans la bataille. Il n'a pas d'héritiers. Le pays se divise en deux parties pour la succession ; une lutte sans merci s'engage entre elles. Les Turcs, pratiquement maîtres du pays depuis Mohács, profitent de la discorde, s'emparent de Bude en 1541 ; toute la Hongrie centrale et méridionale leur appartient désormais et restera dans leurs mains jusqu'à la fin du XVII^{e} siècle. L'occupation turque change complètement le visage du pays : les villages se dépeuplent, leurs habitants disparaissent ou se réfugient dans les villes où ils pourront vivre dans une relative sécurité.

Une sorte d'état de guerre permanent n'apporte que dévastation et misère. Raids, pillages, rançons et privations pendant une durée d'environ 150 années ne peuvent pas apporter de fruits au domaine culturel. L'occupation turque aurait-elle laissé quelques traces dans le folklore ? C'est possible, puisqu'une partie essentielle de ce folklore avait été formée quelques milliers d'années auparavant grâce à d'heureux contacts avec des peuplades dont provenaient en partie les conquérants du XVI^{e} siècle. Les influences antérieures ont pu s'affirmer dans une certaine mesure, mais on n'a pas pu toutefois relever avec certitude des traces d'emprunts musicaux faits à la musique turque du XVI^{e}. Certaines similitudes découvertes récemment entre folklores hongrois et turc remontent à l'époque bien antérieure des origines communes. Il n'y a aucune raison de supposer que le langage musical de l'occupant ait été adopté par les occupés. Pas plus que le contraire. Ceci d'autant que l'armée turque était composée d'éléments très hétérogènes.

La réforme (1541). Division du pays en trois

Le royaume de Hongrie proprement dit est réduit aux provinces occidentales et septentrionales sous le règne de la Maison d'Autriche et ce tiers du pays sera, deux siècles durant, ravagé par des guerres, des incursions constantes des Turcs et aussi par des luttes intérieures : la petite noblesse s'oppose aux tendances absolutistes de la dynastie. Le XVII^e siècle sera dominé par les guerres d'indépendance à portée internationale, dont le germe se trouve dans l'atmosphère extrêmement tendue et passionnée du XVI^e.

Les nouvelles religions pénètrent le pays, celles de Luther, de Calvin et, dans une plus faible part, celle de Servet. Les réformateurs sont servis par les circonstances politiques : une fraction importante du clergé catholique ayant trouvé la mort à Mohács, les prédicateurs protestants occupent les paroisses abandonnées. A l'usage de leur culte, ils se servent de tous les moyens de l'ancienne religion, surtout du chant qu'ils veulent rendre plus accessible au peuple. Ils traduisent la Bible en hongrois et la colportent d'autant plus facilement que l'imprimerie vient d'être découverte. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, vers la fin du siècle, presque toute la petite et moyenne noblesse hongroise est devenue protestante.

Vie culturelle en Transylvanie

Erigée par les Turcs, vers le milieu du siècle, en principauté indépendante, la Transylvanie, premier pays d'Europe à reconnaître l'égalité de droit de chaque religion, devient l'alliée principale des protestants hongrois et forme le troisième pays successeur de l'ancienne Hongrie des Árpád, des Anjou et de l'empire, naguère si puissant, du roi Mathias. L'indépendance réelle de la Transylvanie devait durer plus d'un siècle durant lequel ce pays, malgré quelques moments de détresse, a pu connaître une époque glorieuse de rayonnement politique et culturel qui lui valut une notoriété internationale. Avec d'excellents musiciens venus d'Italie et des autres pays, le règne des Báthori, vers la fin du XVI^e siècle, rappelle celui des princes italiens de la Renaissance. La première méthode d'orgue et de clavier : *Il Transylvano* de Girolamo Diruta, éditée en 1593, est dédiée par son auteur au prince Sigismond Báthori.

Quoique agitée et lourde de défaites, cette époque est, sur le plan culturel, l'une des plus fertiles de l'histoire hongroise. En voici les raisons : tout d'abord l'imprimerie ayant contribué

au développement de la connaissance chez un plus grand nombre d'individus, l'érudition cesse d'être le privilège de l'Eglise. Cette Eglise catholique, ayant affaire assez subitement à des adversaires aussi forts qu'elle, doit changer peu à peu d'opinion au sujet des chants et des traditions du peuple. Elle va faire de ces chants un élément inséparable du service divin. La division profonde entre art sacré et art profane n'a plus de raisons d'être ; l'un complétera l'autre désormais. Les rapports culturels avec les pays occidentaux vont se multiplier. Catholiques et protestants, face à face et les uns et les autres en même temps menacés, s'en prennent à toute la civilisation chrétienne, tendent chacun de leur côté à resserrer les liens avec leurs coreligionnaires de l'étranger. Ainsi la Hongrie, « rempart de la civilisation occidentale », devient mieux connue, mieux estimée par les peuples de l'Europe, car elle résiste à l'invasion turque. Jamais le nombre des étudiants hongrois aux universités étrangères n'a été aussi élevé qu'à cette époque.

Chants historiques, poésie épique

Dans le malheur, il est bon de retrouver les souvenirs d'un passé glorieux, d'autant qu'il est encore bien proche, et d'y puiser pour l'avenir les plus beaux exemples d'héroïsme. Surprise par les désastres de 1526 et 1541, une grande partie de la population hongroise se souvenait, non sans quelque émotion, des temps heureux vécus à l'époque du roi Mathias. Si la jacquerie de Dózsa (1514), cruellement réprimée, est encore présente aux esprits, on se penche vers le passé pour y puiser l'espoir ; les souvenirs aident à comprendre les malheurs du présent et avivent l'espérance. Aussi est-il naturel que les *Chants historiques (Históriás ének)* trouvent l'audience la plus large dans une très grande partie de la population. En 1538, paraît à Cracovie la *Chronique* d'András Farkas. D'autres la suivront. Jusqu'à maintenant ont été retrouvés plus de 40 chants historiques avec leurs *mélodies* et presque autant de chants dont les mélodies probables nous sont connues

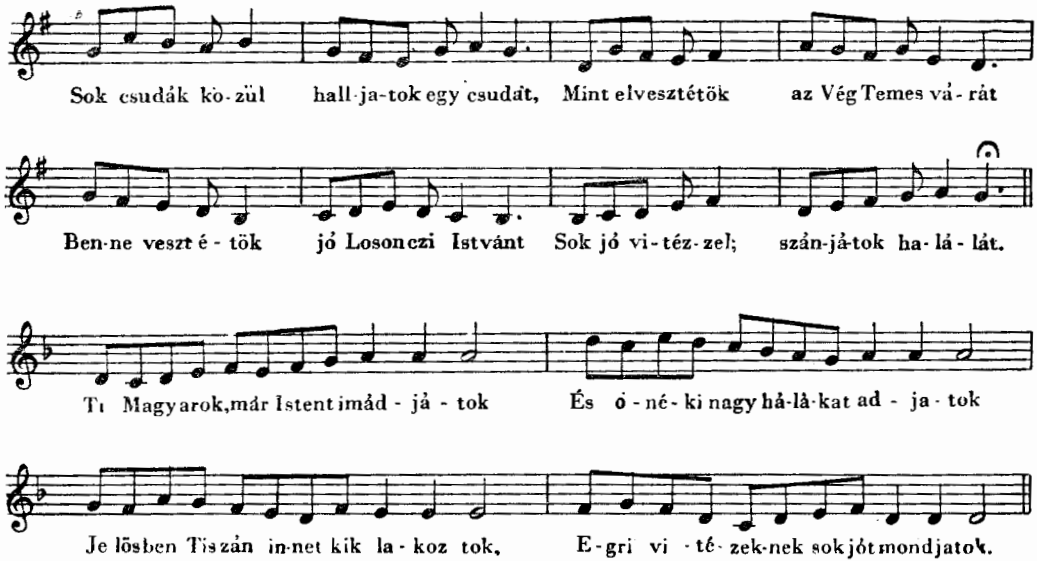
par des variantes et des publications postérieures. L'ensemble de ces mélodies forme une matière extrêmement précieuse qu'on peut considérer comme la première manifestation authentique de la musique « savante » hongroise. Nous nous trouvons en face d'un art qui est doté d'un caractère typique et fort, qui possède des attaches organiques et solides avec un peuple (le folklore de notre temps en est la preuve) et avec les principaux courants musicaux d'Europe ; on y peut relever des emprunts aux mélodies hussites, aux mélodies grégoriennes, comme aux formes de l'époque « humaniste » : poésie mesurée à la manière antique, ou danses étrangères « à la mode ». Malgré la présence d'éléments hétérogènes, tchèques, allemands, français ou italiens, cet art à la fois poétique et musical (les deux sont encore inséparablement liés à l'époque) a déjà une cohésion intérieure qui refond tous ces éléments disparates en un tout si compact et si stable que, malgré la diversité des sources de l'inspiration, il n'est pas exagéré de voir là le premier pas vers une musique de caractère national. D'où vient cette force créatrice que nous voyons surgir tout à coup dans son plein épanouissement ? Si les malheurs du présent en ont provoqué l'éclosion, ils n'en expliquent pas, pour cela, les origines, pas plus qu'ils n'expliquent les influences impulsives reçues de l'Occident. Il est fort probable que nous nous trouvons en présence d'un art accompli dont les étapes d'une longue évolution antérieure nous sont restées inconnues.

Peu après 1550 paraît à Kolozsvár, en Transylvanie, imprimé sur les presses de Hofgreff, un recueil de chants historico-bibliques du plus haut intérêt, puis, en 1554 chez le même éditeur, la fameuse *Chronique* de Tinódi, l'un des documents

musicaux les plus importants du siècle. L'auteur, Sebestyén Lantos de Tinód, d'origine modeste, fils spirituel des trouvères occidentaux, est en quelque sorte le dernier survivant des chanteurs épiques du Moyen Age hongrois. Musicien et poète, chanteur et guerrier, historien et érudit tout à la fois, sa vie s'est passée au service de plusieurs seigneurs hongrois. Il parcourut le pays afin de recueillir les souvenirs vivants des récents événements historiques, se donnant pour mission d'encourager la population à la lutte contre les Turcs et de préparer la réunification de la patrie morcelée, espoir qu'il croyait voir réalisé sous Ferdinand I^er de Habsbourg à qui il dédia sa *Cronica* et par lequel il fut anobli vers la fin de sa vie. Il mourut à Sárvár (Hongrie occidentale), en 1556.

Pour apprécier à sa juste valeur l'art de Tinódi, il faut considérer son œuvre dans l'ensemble et en fonction de la mission que l'auteur s'était donnée. Ses vers, à la seule lecture, paraîtraient primitifs, mais la musique leur donne des ailes, du feu, de l'ardeur. Nous connaissons 24 chants de lui, dont 23 publiés de son vivant. Ces mélodies sont étonnantes par leur variété (1), l'attention est retenue par leur forme concise et concentrée et leur allure populaire, proche du folklore (structure strophique composée, le plus souvent, de 4 vers isométriques, le deuxième vers se trouvant quelquefois chanté à la quinte du premier). Plusieurs d'entre elles ont été, avec quelques variantes, assimilées par le folklore ; d'autres se retrouvent dans les répertoires de cantiques protestants, ou même catholiques, de cette époque et

(1) Bencze SZABOLCSI (*Tinódi zenéje*, Budapest, 1929) y trouve 12 types rythmiques différents parmi lesquels prédominent les vers à 11 et 12 syllabes et des strophes composées de 3 × 12 + 13 syllabes.


Sok csudák kö-zül hall-ja-tok egy csudát, Mint elvesztétök az Vég Temes vá-rát
Ben-ne veszt é-tök jó Losonczi Istvánt Sok jó vi-téz-zel; szán-já-tok ha-lá-lát.
Ti Magyarok, már Istent imád-já-tok És ö-né-ki nagy há-lá-kat ad-ja-tok
Je lösben Tiszán in-net kik la-koz tok, E-gri vi-té-zek-nek sok jót mondjatok.

Exemples 8 et 9. — Deux chants historiques de Tinódi

du siècle suivant. On y relève également des analogies, soit avec des formes étrangères (slaves ou allemandes), soit avec des formes humanistes (strophes saphiques). Si l'art de Tinódi a quelques rapports avec la poésie et la musique étrangères, il rayonne à son tour au delà de la frontière du pays, en Bohême notamment. Tinódi est bien le premier musicien hongrois qui ait fait preuve de recherche consciente pour une synthèse entre éléments nationaux et étrangers, populaires et savants et l'hommage que lui rendent les musiciens hongrois de notre temps est bien dû à cette qualité.

Péter Selymes de Ilosva, Mihály Moldovai, Péter Kákonyi, Balás Székely, András Batizi composèrent également des chants historiques. Nous ne saurions nous arrêter plus longuement à ces auteurs dont l'œuvre musicale présente moins d'intérêt que l'œuvre poétique.

Dès la deuxième moitié du XVI^e siècle apparaissent, en dehors des chants historiques se rapportant aux événements et conditions spécifiquement hongrois, d'autres chants épiques, adaptations de contes étrangers. Les « belles histoires » *(széphistóriák)* traitent, le plus souvent, de sujets amoureux, l'esprit de la Renaissance commun à tous les pays d'Europe s'y retrouve ; elles sont écrites, pour la première fois dans l'histoire hongroise, à l'intention d'un large public. Parmi d'autres auteurs, György Enyedi (1551-1597), pasteur unitaire, auteur de l'*Histoire de Gismunde et Guisquarde* d'après Boccace, et Albert Gyergyai à qui nous devons l'*Histoire du prince Argirus et d'une jeune fée*, d'après une source italienne non identifiée, œuvre la plus répandue peut-être, parmi les *belles histoires* restées vivantes, dans le peuple, jusqu'à nos jours. La mélodie en a été retrouvée par Kodály à Istensegits, îlot hongrois de

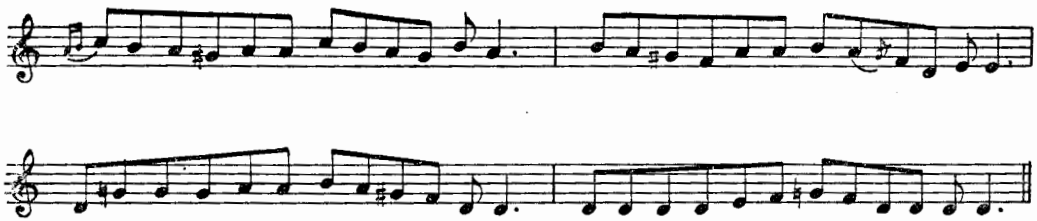
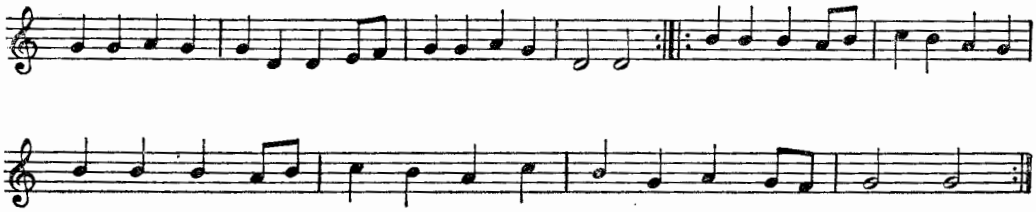
Bucovine, en 1914 (1). Cette découverte est de la plus haute importance. En voici la mélodie (type A) (ex. 10) :

Si l'*Histoire d'Argirus* est la seule *belle histoire* dont la mélodie soit jusqu'alors retrouvée, nous pouvons penser que bien d'autres se cachent encore, plus ou moins transformées par des interprétations diverses, dans le folklore, surtout dans les ballades populaires. Ici, l'étude musicologique doit s'associer à celle de la littérature comparée : les « belles histoires » sont vraiment le lien qui rattache la Hongrie du XVI^e siècle aux courants littéraires et artistiques des pays occidentaux.

Poésie lyrique

L'époque qui nous occupe — et probablement celle qui l'a précédée, ce serait à démontrer — nous révèle également un genre typique de poésie amoureuse, la « fleurette » *(virágének)*. Si nous n'en avons que peu d'exemples, du moins en possédons-nous de nombreux témoignages, ne fût-ce que celui des textes folkloriques et une version italienne d'après une traduction en latin d'un étudiant hongrois de Padoue. Mais nos connaissances ne reflètent que très incomplètement l'aspect artistique de ce siècle si riche et si tourmenté, si favorable à la poésie ; siècle du poète Bálint Balassi (1551-1594), qui compte parmi les plus grandes figures de la littérature hongroise. Enfant de la Renaissance, il a mené une vie passionnée et pleine d'aventures, partagée entre l'amour, la foi chrétienne militante et la carrière des armes. Comme tous les gentilshommes hongrois de

(1) Présentée en 1920 au cours d'une communication à la Société hongroise d'Ethnographie et publiée pour la première fois l'année suivante.

l'époque, il fut un fervent partisan de la résistance contre les Turcs. (Les vocations de soldat et de poète vont souvent de pair à cette époque.) L'idéal patriotique de Bálint Balassi nous rappelle celui qui avait animé et inspiré Tinódi un demi-siècle plus tôt. Toutefois, le milieu d'où ils sont issus, l'auditoire auquel ils s'adressent ne sont pas tout à fait identiques. Question d'époque : la Hongrie de la fin du siècle ne ressemble plus guère à ce qu'elle était une ou deux générations plus tôt. Quant à la valeur poétique respective de chacun, il est bien difficile de se prononcer à ce sujet tant les thèmes et genres traités par l'un et l'autre sont différents. En matière musicale, la comparaison n'est pas aisée non plus, puisque nous ne pouvons savoir le rôle exact qu'a joué la musique dans l'art de Balassi. Nous savons cependant que ce rôle était grand. Contemporain de Ronsard et des poètes de la Pléiade, de Shakespeare, de Cervantes, des humanistes de langue latine, Bálint Balassi était très initié à la poésie chantée de son époque. Il faisait ses vers sur des mélodies connues et chantées dans presque toutes les langues (allemande, italienne, serbo-croate, polonaise, voire même turque). Sa formule strophique préférée porte son nom en Hongrie ; elle est composée de 9 vers AABCCBDDB, formule dans laquelle B est de 7 syllabes, les autres vers de 6, suivant les modèles courants. Adaptateur génial de toute poésie venue de l'étranger, il suit cette longue tradition qui veut que, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours, ces sortes d'adaptations soient l'aspect le plus typique de la littérature hongroise : il marche sur les traces de l'adaptateur anonyme de la *Complainte* de Geoffroy de Breteuil, mais, le premier, il fait de cette adaptation l'élément essentiel de son art. C'est ainsi qu'il est à nos yeux

Exemple 10

Exemple 11. — Mélodie de l'Ungaresca de J. Paix (1583)

le premier poète hongrois dans le sens actuel du terme.

Les poésies amoureuses de Balassi devaient garder longtemps la vogue. De nombreux manuscrits en font foi. Ses cantiques religieux furent vite adoptés pour le service divin, dont la richesse et l'importance ne devaient cesser d'augmenter jusqu'à la fin du siècle, une grande part de la poésie lyrique trouvant naturellement sa place dans les récits chantés aux assemblées religieuses.

Chants religieux

Tout d'abord, l'Eglise réformée avait adopté pour les besoins du service divin une partie du répertoire liturgique de l'Eglise catholique en adaptant au chant romain des paroles hongroises. Le premier *Graduel* protestant, celui de István Gálszécsi, parut à Cracovie en 1536, deux ans avant la *Cronica* de Farkas. Puis les chorals luthériens firent leur apparition. Beaucoup de « réformateurs » hongrois étaient musiciens. Ils ont paraphrasé librement les textes bibliques. Ainsi Mihály Sztárai à qui l'on doit l'adaptation du Psaume 94, Mihály Vég de Kecskemét, auteur d'un des plus saisissants poèmes du genre, le Psaume 55, paru la première fois en 1592 dans le livre de chant de György Gönczi et repris de nos jours par Kodály comme texte de son *Psalmus hungaricus* (1923).

Citons encore Péter Bornemissza, pasteur érudit et imprimeur, l'une des figures les plus marquantes de son époque, auteur d'une *Electre* en hongrois d'après Sophocle ; il publia un recueil de chants religieux en 1582.

L'Eglise catholique réagit tout d'abord d'une façon hostile aux nouveaux textes, tant latins que

hongrois. Le Concile de Nagyszombat (1560) s'élève contre tout chant hongrois ou latin non agréé ou qui n'était pas chanté 100 années plus tôt. Mais elle devra réviser très vite sa position.

Musique instrumentale

Il n'y a pas de document musical qui nous présente, à l'époque, un chant avec son accompagnement instrumental. Celui-ci était laissé aux soins de l'exécutant qui, selon la coutume, l'improvisait le plus souvent. La monodie accompagnée ne se présente encore au XVI^e siècle que sous une forme hybride, à cheval entre musique non écrite (c'est-à-dire de tradition purement orale) et musique imprimée. On pratiquait aussi depuis un temps assez reculé une musique instrumentale de caractère ou d'inspiration populaire. Mais elle n'avait jamais été notée. A partir du XVI^e siècle, on trouve dans les recueils étrangers manuscrits ou imprimés, diverses danses hongroises pour les instruments et qui nous donnent une idée de ce que pouvait être cette musique. (Il est amusant de remarquer que les premiers documents ou témoignages musicaux d'une musique hongroise instrumentale soient dus à des compositeurs, arrangeurs ou copistes étrangers.) Le nombre de ces pièces n'est pas bien grand : 21 connues jusqu'ici et qui ne représentent, à proprement parler, que 9 compositions originales. Les titres de ces 21 pièces sont aussi variés que leur origine ou leur façon d'être notées : *Hayduczky* (danses des Hajdu-s, gardiens armés des troupeaux), *Ungerischer Tantz*, *Passamezzo Ongaro*, *Ungarescha*, et même : *Allemande* (1) ; deux d'entre elles ont été notées en

(1) Cf. SZABOLCSI, A XVI. Század magyar tánczenéje, in *Népzene és történelem*, Budapest, 1954.

Pologne, trois dans un milieu germano-italien, quatre ont été éditées dans les Flandres, trois à Strasbourg, les autres viennent de Saxe, de Bohême et de Bavière. Parmi ces textes, des tablatures : 5 pour orgue, 9 pour luth, 2 pour cithare ; et des imprimés en notation sur portée. Parmi les arrangeurs et éditeurs, les noms de Jean de Lublin, Tielman Susato, Pierre Phalèse, Wolf Haeckel, Bernhardt Jobin, Bernhardt Schmid, Johannes Arpinus, Jacob Paix. La matière musicale, bien que restreinte, est assez hétérogène : deux pièces semblent remonter à des sources françaises : *Basses danses* du manuscrit de Bayeux (XV^e siècle) et *Branle de Bourgogne* de Claude Gervaise (1556) (1). Les passamezzos sont des pièces de virtuosité où l'idée musicale est largement développée et ornée. D'autres pièces semblent être plus authentiquement hongroises et populaires (voir ex. 11). Il y a aussi des morceaux « de caractère », imitations plus ou moins authentiques de traits sinon nationaux, du moins reconnus comme caractéristiques d'une région d'Europe (de là vient, peut-être, la confusion entre les termes : danse hongroise, allemande et même polonaise dans les publications occidentales). Quelles que soient les différences d'origine ou de facture des 21 pièces en question, leurs rythmes sont proches parents. Ce rythme n'est autre que celui de *kolomejka* ou *danse de porcher* du folklore hongrois actuel, rythme également apparenté au fragment de Pominoczky dont c'est la première apparition connue dans la musique savante et qui s'affirmera plus tard dans les pièces instrumentales du XVII^e siècle, ainsi que dans le

(1) L'Ungaresco et Ballo « à la hongroise » étaient connus dès la fin du XV^e siècle à Milan et à Innsbruck. Cf. A. PIRRO, *Histoire de la musique (XV^e et XVI^e siècles)*, pp. 148-149.

Verbunkos (1), vers la fin du XVIIIe. Il s'agit d'une formule très populaire non seulement en Hongrie, mais ailleurs, dont l'origine doit être recherchée — nous a dit Kodály — dans les vers de 14 et 15 syllabes des hymnes latins (type *Pange lingua*) et dans la strophe « saphique » de la poésie mesurée à l'antique, surtout à cause de sa cadence « féminine ».

C'est avec ces danses « à la hongroise » que l'élément hongrois (ou reconnu tel) apparaît pour la première fois dans la musique européenne : c'est dire leur importance, surtout à une époque où toutes sortes d'éléments populaires favorisent le renouveau de cette musique européenne.

Virtuoses de renommée internationale

Au XVIe siècle, plusieurs grands virtuoses luthistes et compositeurs font leur apparition dans les principales cours européennes : les frères Neusiedler et surtout Valentin Bakfark (1507-1576), auteur de compositions importantes pour son instrument *(Fantaisies)*, lequel, malgré une carrière brillante en Pologne, en Allemagne, en France et en Italie, est resté en contact permanent avec sa patrie, où il avait reçu ses premières leçons de musique, à la cour du voïvode de Transylvanie. En 1570, le prince János-Zsigmond devait lui faire don du village et du domaine d'Oláhgáld « en récompense de ses mérites dans le domaine des arts et de son patriotisme ». L'un des premiers à avoir écrit des pièces de virtuosité pour l'instrument polyphonique seul, son importance dans l'histoire de la musique est universelle. De tels virtuoses, premiers messagers d'une civilisation citadine, formée dans les villes de langue allemande des deux territoires hongrois non occupés, devaient jouer à l'avenir un rôle très important, surtout vers 1800, lorsqu'un style national commencera à se faire jour et réalisera, pour la première fois dans l'histoire de la musique hongroise, la synthèse entre les éléments les plus disparates. Cette synthèse transparaît déjà en plein XVIe siècle, à l'époque des Tinódi, des Balassi, des Bakfark, au moment où fleurit l'*Ungaresca*. Certaines villes pouvaient déjà se flatter d'être des centres musi-

(1) Prononcez : *verbounkoche*.

caux ; on y pouvait voir des « chapelles » tant de chanteurs que d'instrumentistes interprétant toute œuvre polyphonique de compositeurs aussi bien régionaux qu'étrangers. C'est à Körmöcbánya, ville royale de la Haute-Hongrie, célèbre pour ses mines d'or, pour ses monnaies et pour ses « musiciens municipaux » qu'est né István Monetarius, auteur de l'*Epithoma utriusque musices* — premier ouvrage qui traite de théorie musicale. Les villes saxonnes de Transylvanie et de Hongrie sont résidences de compositeurs de valeur, dispensateurs d'une culture musicale venue de l'Ouest. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ce sont des musiciens hongrois de langue et de culture allemande qui continueront d'enrichir la musique européenne.

Epoque orageuse mais généreuse, le XVI^e siècle, s'il clôt une longue évolution, ouvre, en même temps, des chemins nouveaux à l'expansion culturelle.

Chapitre V

LES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Le XVII^e est dominé par un mouvement de contre-réforme, dont le cardinal Péter Pázmány, homme de lettres et orateur de talent, est la tête. Mais ce mouvement n'est pas seulement d'ordre spirituel : la Maison d'Autriche le met à profit pour accentuer ses pressions sur la noblesse hongroise. La résistance populaire aux tendances absolutistes va se réveiller. Une longue période de guerres d'indépendance commence. Tout d'abord István Bocskay, aidé des Hajdu-s protestants, réussit à rétablir l'équilibre de forces, affirmant l'indépendance de la Transylvanie momentanément menacée. Sous le règne des princes Bethlen et Rákóczi, la Transylvanie connaît une époque de grande prospérité. Elle est en tête du progrès et maintient l'équilibre des forces jusque vers 1650. C'est alors que, l'Empire ottoman étant à son déclin, la Maison d'Autriche accentue à nouveau ses pressions sur les Hongrois et les guerres recommencent pour l'indépendance. La conspiration de Wesselényi (années 1660) cruellement réprimée, la guerre d'indépendance de Thököly (une vingtaine d'années après) et celle de François II Rákóczi (début du XVIII^e) en sont les manifestations les mieux connues. Si, durant les deux dernières décades du XVII^e, les Turcs sont expulsés de Hongrie, sur le territoire libéré s'installent les fidèles de la cour de Vienne qui institue des tribunaux spéciaux et met à la torture des milliers d'innocents, surtout des protestants. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, dans ces conditions, les passions politiques ne cessent de monter jusqu'en 1711, date à laquelle une paix de compromis mettant fin aux conflits d'ordre internationaux, devait marquer une trêve qui durera trois quarts de siècle environ.

La musique dans les résidences seigneuriales

Au XVII^e, la haute noblesse semble avoir joué un rôle prépondérant dans la pratique d'une musique nationale. Tant dans le royaume que dans la principauté de Transylvanie renaissent les chapelles de musiciens. Chaque seigneur veut avoir la sienne : les Nádasdy, les Esterházy, les Batthyányi et tant d'autres, depuis les primats archevêques d'Esztergom jusqu'aux princes de Transylvanie. On engage non seulement des musiciens hongrois, mais aussi beaucoup d'étrangers. C'est le cas notamment à la cour de Gábor Bethlen de Transylvanie : parmi les musiciens, des joueurs de violon, de trompette, de luth, d'archiluth, de cymbalum, de chalumeau turc et de cornemuse. Nous ne manquons certes pas de détails pour décrire la composition, l'emploi et les comptes de ces chapelles seigneuriales, mais les archives ne conservent aucune trace du répertoire exécuté. Cependant, la musique instrumentale de cette époque semble avoir été l'expression même du sentiment national. Les formes entrevues au siècle passé se cristallisent en une patiente et quasi occulte existence, pour se faire jour, presque adultes, à la fin du XVIII^e siècle.

Contre-réforme. « Cantus catholici »

Le changement d'attitude de l'Eglise catholique face à la réforme laisse des traces profondes dans la musique. A deux reprises, 1629 et 1638, le Concile de Nagyszombat décide d'éditer à l'usage des fidèles des cantiques, dont la plupart sont déjà populaires. Ainsi parut, en 1651, sur l'initiative de Benedek Kisdi, évêque d'Eger, le premier recueil de *Cantus catholici* contenant près de 300 pages de textes

chantés tant latins que hongrois ; parution relativement tardive, mais la matière réunie remonte à des années en arrière. Ainsi l'Eglise reconquiert-elle les positions perdues sur le terrain de la musique. D'autres publications complémentaires, comme le livre de György Szelepcsényi (1675) souvent réédité par la suite, jettent les bases de la messe chantée en hongrois. Tous ces recueils de « chants catholiques » contiennent un mélange de mélodies grégoriennes et de cantiques populaires chantés depuis longtemps un peu partout, même dans les assemblées de réformés. Jusqu'à la fin du siècle suivant, l'Eglise catholique apporte ses soins à la publication de recueils régionaux faits d'éléments populaires et basés sur le chant de la communauté. Ce sont entre autres le *Cantus catholici* de Lénart Ferenc Szegedi (Kassa, 1674), le *Cantionale* de Túrócz (fin XVII^e^), la *Lyra coelestis* de György Náray (Nagyszombat, 1695), les *Soltári énekek* d'István Illyés (Nagyszombat, 1693). Les premiers essais de musique religieuse savante : *Organo missale* de János Kájoni, *Harmonia caelestis* de Pál Esterházy, devaient se baser sur ces publications.

Les psautiers

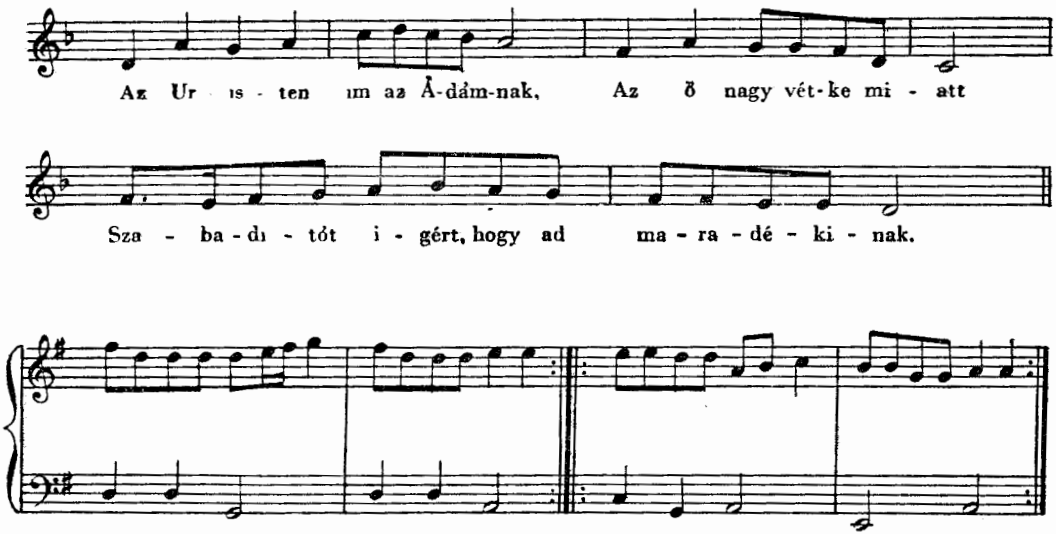
Le chant des églises réformées accuse un certain recul au XVII^e^ : en 1607, paraît le psautier d'Albert Szenci Molnár d'après les adaptations de Théodore Bèze et Clément Marot sur les mélodies françaises. Il est réédité plusieurs fois, ce qui ne favorise pas l'évolution du chant des assemblées religieuses dans un sens national. Il faut attendre 1744 et 1751 pour voir paraître à Kolozsvár le premier recueil, paroles et musique, de psaumes hongrois.

La musique instrumentale

De la deuxième moitié du XVII^e siècle, quatre documents d'importance primordiale nous sont conservés : quatre manuscrits provenant des quatre coins opposés du pays et qui présentent cependant des analogies surprenantes. Chacun offre des pièces pour le virginal, l'instrument le plus répandu peut-être, avec la trompette, dans la haute société hongroise de l'époque. Tous quatre ne contiennent pas que des pièces hongroises. Tout d'abord :

Le *Codex Kájoni* (1634-1671), manuscrit en tablature d'orgue, de trois mains différentes ; document musical de première valeur. Il présente, outre des danses et des transcriptions de chants à caractère populaire, dans une harmonisation et une écriture très simples, voire primitives, des pièces religieuses italiennes et allemandes, ainsi que des suites françaises. Il mérite une attention particulière à cause de son caractère national et des sources populaires de son contenu. Nous parlerons plus loin de la personnalité de l'homme à qui l'ouvrage doit son nom.

C'est ensuite le *Codex Vietorisz* (vers 1680), manuscrit anonyme de plusieurs mains, également en tablature d'orgue. Les pièces hongroises y sont avant tout des transcriptions de chansons d'amour, de « fleurettes », dont l'origine remonte sans doute aux époques précédentes. Ce manuscrit aurait été en la possession de Pál Esterházy.

Puis le *Manuscrit de Löcse* (ville saxonne de la Haute-Hongrie), également en tablature d'orgue, recueil anonyme des environs de 1660-1670, qui contient une série de danses hongroises, polonaises, etc., et d'autres pièces intitulées *chorea*. Dans ce recueil, nous voyons transparaître, au travers d'un souci évident d'organisation tonale, une per-

Exemples 12 et 13. — Cantique populaire et danse hongroise *(Danse de Kelemen Mikes)* du *Codex Kájoni*

sonnalité assez forte. Malgré une parenté surtout rythmique avec les danses hongroises du XVI^e, l'écriture, qu'on sent pensée pour l'instrument, tranche nettement avec un passé encore tributaire de la musique chantée.

Enfin le *Manuscrit Stark* de Sopron (1689), en notation moderne, contient des pièces instrumentales de caractère international, dont quatre danses hongroises de haut intérêt.

En dehors de ces quatre manuscrits, existent des recueils de moindre importance, tel le *Manuscrit d'Iván Nagy* ou le *Livre de musique de Suzanne Lányi* (1729). Ce dernier, seul recueil de musique instrumentale de la première moitié du XVIII^e, présente l'avantage de nous démontrer la pérennité d'un style instrumental bien établi (1).

Certains des manuscrits que nous venons de mentionner offrent des pièces pour la trompette. Nous pensons voir, dans ces dernières, ainsi que dans l'*Harmonia caelestis* de Pál Esterházy, les vestiges de cette musique qu'on exécutait dans les résidences seigneuriales, et dont tout l'essentiel semble perdu.

Les compositeurs

János Kájoni (1629 ou 1630-1687). Auteur principal du manuscrit qui porte son nom, moine franciscain, homme d'une haute culture, successivement supérieur de plusieurs couvents du comitat Csik en Transylvanie, puis coadjuteur de l'évêque, est organiste et organier. Il réunit des cantiques religieux (Cantionale catholicum) et recueille, en dehors du codex cité, quantité de textes d'importance capitale (*Organo missale*, 1667, *Sacri concentus*, 1669). Il transcrit et note en tablature d'orgue des

(1) Analysé par Zoltán KODÁLY in *Uj zenei szemle*, juin 1952.

mélodies populaires de toutes sortes, ou des compositions de maîtres étrangers (Schütz, Viadana, etc.). Il laisse aussi des pièces religieuses originales, entre autres des *litanies*. C'est une personnalité musicale qui remplit à son époque une mission qu'on ne saurait sous-estimer : de son temps, les grands poètes épiques comme Zrinyi et Gyöngyössy n'écrivent plus que pour être lus. Le temps semble révolu, des *Historiás ének* du XVI^e^, même si le genre s'en perpétue dans le folklore, et Kájoni aide la musique hongroise, quelque peu en retard sur la poésie, à trouver les bases de son véritable style, pour rattraper, semble-t-il, le temps perdu. Mais nous savons que ce retard ne sera réellement comblé que deux siècles et demi plus tard.

Pál Esterházy (1635-1713). Issu de la haute noblesse hongroise, homme d'Etat influent, palatin de Hongrie depuis 1681, il ne fut pas seulement un amateur fervent de musique, comme le seront plusieurs membres de sa famille au cours des siècles à venir. De culture occidentale, il était à la fois poète et compositeur de talent. Son œuvre, d'inspiration liturgique, comporte de nombreuses pièces à une et à plusieurs voix, des chœurs avec orchestre publiés à Vienne en 1711 sous le titre de *Harmonia caelestis*. Ces compositions, sortes de concerti spirituels, sont les premières du genre dans la musique hongroise. Elles nous révèlent un compositeur très averti des courants musicaux européens de son époque, admirateur et non imitateur servile de l'école vénitienne. La musique d'Esterházy nous donne un avant-goût de cette synthèse des sources d'inspiration diverses, synthèse qui sera la principale caractéristique de l'école hongroise ; synthèse que l'on pensait impossible à l'époque. C'est la raison pour laquelle Esterházy n'a pas été suivi. Au cours

du XVIII^e, sous l'influence de la cour de Vienne, la « bonne société » hongroise se détourne des traditions nationales, les influences italiennes et austro-germaniques s'emparent de plus en plus de la musique savante, ce dont témoigne non seulement la musique instrumentale, mais aussi toute la musique religieuse des Rakovánvi, Raskovszky et Kontz.

Heureusement, l'influence étrangère en Hongrie ne fut pas unilatérale. Par réciprocité, les musiciens hongrois furent toujours recherchés à l'étranger. Surtout à partir du XVII^e, la mode est, un peu partout en Europe, aux choses hongroises. Alessandro Poglietti, musicien à la cour de Vienne, mort en 1683, écrit, pour célébrer la conspiration de Wesselényi, une *Toccatina sopra la ribellione di Ungheria*, à la mémoire de Zrinyi et de Frangepán, les principaux accusés qui furent décapités. Sur le sol hongrois même, les minorités germaniques, tout en cultivant leurs propres particularités, contribuent inconsciemment à la conservation et à la diffusion de la musique hongroise. Les manuscrits de Löcse et de Sopron nous en fournissent la preuve : à Löcse vécut Johannes Spielenberg. A Sopron, près de l'Autriche, s'établissent plusieurs grands musiciens, dont l'Autrichien Andreas Rauch, l'organiste János Wolmuth, originaire de Ruszt (même région), auteur présumé du manuscrit Stark. Un proche parent de ce dernier, János Kusser, compositeur et maître de chapelle, s'installa à Pozsony, ville importante qui devait jouer un rôle politique et culturel capital dans les siècles à venir. Son fils, Jean Sigismond, connu sous le nom de Cousser (1660-1727), est venu en France travailler sous la direction de Lulli. Il mena une vie mouvementée comme compositeur et chef d'orchestre dans les principales villes d'Allemagne, d'Angleterre et d'Irlande, et il s'acquit de son

vivant une très grande réputation. Il contribua, non seulement au développement de la suite d'orchestre et à la création du théâtre musical en Allemagne, mais fut l'un des principaux artisans du rayonnement de la musique française dans les pays germaniques. Il reste une figure importante de l'histoire de la musique universelle.

Les chants de « Kuruc » (1)

Véritable manifestation de l'esprit national, façon de s'exprimer commune au peuple et aux seigneurs et qui présentent bien des analogies avec certains chants des peuples voisins inspirés par de semblables circonstances, les chants des *kuruc* ont une double importance : quintessence hongroise d'un style dénommé par ailleurs « baroque », non seulement ils délimitent deux époques bien différentes, mais ils sont les principaux témoignages vivants d'une des périodes les plus mouvementées de l'histoire de la Hongrie.

La cour du prince Thököly, puis celle de François II Rákóczi sont de véritables forteresses de la résistance nationale. On y fait à la musique une place importante. C'est à elle que l'on demande d'éveiller des résonances profondes dans tous les cœurs. Rákóczi, comme Thököly, entretenait un orchestre permanent qui l'accompagnait dans ses déplacements. On pouvait y remarquer des joueurs de *tárogató* (sorte de chalumeau turc qui semble être l'instrument de campagne des *kuruc*) (2), de cymbalum (déjà très populaire à l'époque) et les meilleurs violonistes. On se sert du cymbalum dans les bals

(1) Prononcer Kouroutz. Partisan hongrois des guerres d'indépendance.
(2) Le *tárogató* existe encore de nos jours, quelque peu modifié.

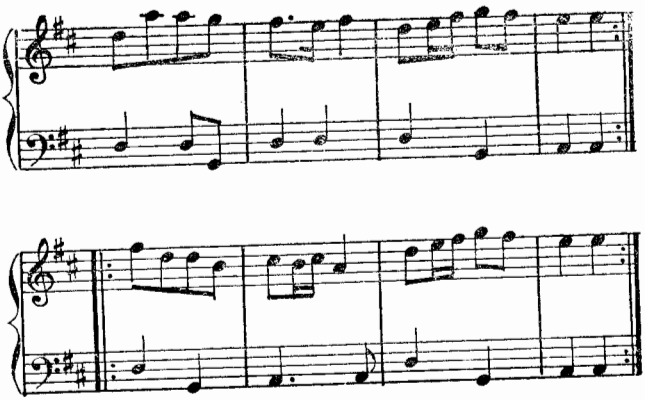
populaires et les réunions de jeunesse estudiantine. On serait en droit de faire remonter également à l'époque des *kuruc* l'école hongroise de violon, si renommée aujourd'hui, puisque, dans l'entourage de Rákóczi, nous apercevons les plus fameux violonistes tsiganes d'origine, comme Michel Barna et Panna Cinka, sa petite-fille ; deux figures devenues légendaires qui devaient exercer une forte influence sur les générations suivantes.

Les chants de kuruc ont été publiés vers la fin du XIX^e siècle par Gyula Káldy, d'une façon très discutable : ses sources historiques sont très arbitraires. Il a « corrigé l'histoire » selon le goût romantique de son époque. Ensorcelé par l'atmosphère légendaire, comme son contemporain, le poète Kálmán Thaly, qui publia des poèmes personnels non dénués de valeur, sous le titre de *Poésies kuruc*, Káldy a complété ou arrangé à sa manière les mélodies traditionnelles.

Sur la musique instrumentale de l'époque kuruc, les documents sont rares. La célèbre *Marche de Rákóczi* fut certainement inspirée à son auteur par des chants *kuruc*. On l'attribue généralement à János Bihari, musicien tsigane du XIX^e siècle, mais celui-ci ne connaissait pas la notation musicale (1). Nous ignorons qui a pu attirer l'attention de Berlioz sur cette marche avant son voyage à Pest (1846). L'accueil délirant que devait réserver ensuite le public hongrois à la célèbre transcription que notre musicien fit de cette marche prouve à quel point les traditions musicales des *kuruc* pouvaient, à un siècle et demi de distance, rester vivantes.

(1) Voir : Emile HARASZTI, Berlioz et la marche hongroise, Paris, 1946, *La Revue musicale*.

Les Melodiaria

Sur la musique chantée, on possède par contre des souvenirs riches et variés. L'essentiel nous en fut conservé dans les recueils manuscrits du XVIII^e^ appelés *melodiaria*. Ce sont des chansonniers d'étudiants

Exemple 14. — Pièce de danse du *Codex Vietorisz*

dans lesquels ces derniers transcrivaient à plaisir, de façon plus ou moins adroite, leurs chansons favorites et celles de leurs condisciples. Goût qui se perpétua fort longtemps. János Arany, le grand poète du XIX^e^, s'était ainsi constitué un *melodiarium* à son propre usage. Mais le document le plus important de ce genre, celui qui nous reflète l'aspect très varié de ce qui se chantait au XVIII^e^, c'est le *Ötödfélszáz ének* d'Ádám Pálóczi Horváth (1760-1820), manuscrit de 450 chants qu'il a collationnés jusqu'en 1813 (1). Citons également le *mélodiarium de*

(1) Réédition critique annotée et monographie par József Kiss et Dénes Bartha, Budapest, 1953.

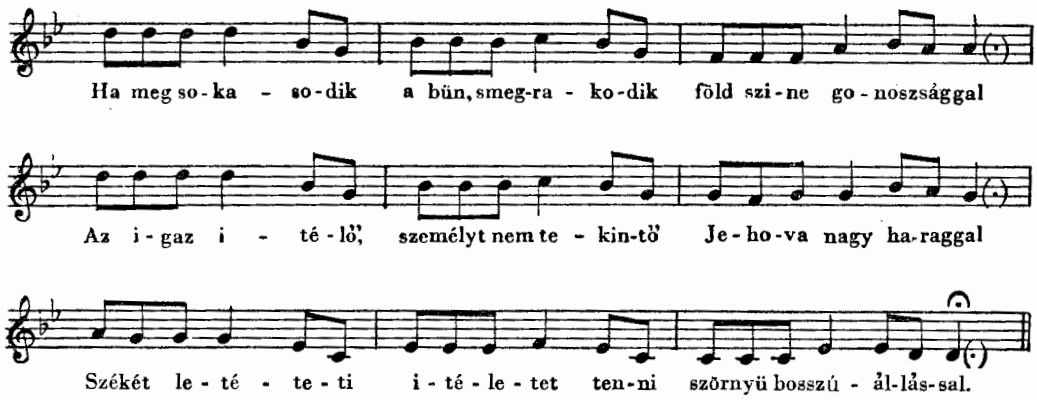
Kulcsár (mélodies recueillies entre 1775 et 1785), le *manuscrit Zempléni* (de la même époque), le *Liber cantionum variarum* de Ferenc Kovács (copié à Debrecen entre 1777 et 1801), les *melodiaria* conservés à Sárospatak (dont le répertoire de la chorale) enfin le recueil intitulé *Dávidné Soltári*, noté en Transylvanie par József Daróczy (1790-1791). Si les *melodiaria* peuvent nous permettre de constater combien le XVIII^e fut riche en mélodies de toutes sortes, fort peu de celles-ci ont été notées en leur temps. Les unes sont transcrites instrumentalement *(Codex Vietorisz)* (ex. 14), d'autres ont été imprimées occasionnellement.

Naissance du nouveau style. La chanson populiste

Parmi ces très rares imprimés, la *Complainte* de Miklós Misztótfalusi Kiss de 1697 (ex. 15). Cette complainte illustre d'une façon particulièrement intéressante le point de contact de la musique populaire et de la musique savante : structure strophique de Balassi et répétition du motif à la quinte inférieure caractéristique du style ancien du folklore, style qui sera relégué de plus en plus à l'arrière-plan, sans toutefois disparaître complètement. Il devra faire place à un style nouveau (1) qui tend à s'affirmer au cours du XVIII^e siècle.

Les sources du nouveau style sont nombreuses : rythme kolomejka hérité des chants kuruc, rythmes de danses, formes de poésie et musique occidentales et toutes sortes d'autres influences étran-

(1) Voir chap. II. Bartók présumait la naissance du nouveau style au début du XIX^e, mais cette hypothèse a été récemment écartée par Kodály et Szabolcsi. Cf. SZABOLCSI, Adatok az uj magyar népdalstilus történetéhez, in *Népzene és történelem*, Budapest, 1954.


Ha meg so-ka - so-dik a bün, smeg-ra - ko-dik föld szi-ne go-noszsággal
Az i-gaz i - té-lő, személyt nem te - kin-tő Je-ho-va nagy ha-raggal
Székét le - té - te-ti i - té - le - tet ten-ni szörnyü bosszú - ál-lás-sal.

Exemple 15

gères. Ses caractères structuraux : l'identité des premier et dernier vers ou la parenté avec la réponse de la fugue, ne sont pas foncièrement nouveaux. A vrai dire, le goût de l'époque favorise une synthèse d'éléments déjà anciens dont le rayonnement va commencer aussitôt. Ici, une remarque est nécessaire, à notre avis, au sujet de l'évolution du style de la musique hongroise : Au moment où s'affirme, en Autriche, avec Haydn et Mozart, la grande époque classique de la musique européenne, formée, elle aussi, d'éléments divers populaires ou savants, le classicisme musical, en Hongrie n'est autre que le nouveau style du folklore et non pas l'œuvre d'imitateurs plus ou moins plagiaires des Viennois. Une fois de plus et en un temps où l'on ne manque cependant plus d'écrits, la musique créée et propagée oralement s'est révélée plus forte que la musique écrite.

Le nouveau style du folklore est plus européen que l'ancien. Il n'est pas sans analogies avec la musique des peuples voisins. Il résulte d'un échange de courants divers dû en grande partie à l'intensification des rapports entre couches sociales différentes, anciennes et nouvelles générations ; à la multiplication des contacts avec l'étranger et à l'élargissement général des horizons caractéristiques d'une époque qui voit éclater les cadres féodaux.

En même temps que se développe le « nouveau style », se propage le genre de la chanson populiste, dont l'importance ira croissant au XIX^e siècle. Le souvenir en est gardé dans les *melodiaria*. Elle fut particulièrement cultivée par la petite noblesse, la *gentry* souvent protestante, laquelle, à cette époque, faute d'un tiers ordre, assumait le rôle d'une violente opposition aux classes dirigeantes. Rien d'étonnant à ce qu'elle trouve matière à se propager

à l'ombre des collèges calvinistes. Au moment où les tendances populistes s'annoncent déjà dans la littérature, la musique n'a plus qu'à les soutenir.

La musique dans les collèges

Dès la fin du XVI^e^ siècle, les collèges calvinistes les plus importants de Hongrie recevaient des statuts réglementant jusqu'à l'enseignement de la musique et du chant. Ainsi ceux de Debrecen, de Sárospatak, Pápa, Kolozsvár, Nagyenyed, Nagykörös dont les collégiens chanteurs eurent une fonction toujours de plus en plus étendue dans la vie même des villes. Nous savons dans le moindre détail quels étaient leurs attributions et leurs appointements lorsqu'ils étaient appelés à chanter au culte, aux enterrements, aux occasions solennelles. Nous savons même qu'ils n'avaient pas à leur répertoire que des chants religieux et que certains chants profanes étaient difficilement tolérés par leurs supérieurs. Le rituel restait tiré du psautier de Bèze-Marot ; cependant, au cours du XVIII^e^, l'usage du chant populaire se répand de plus en plus dans les rites. Vers le milieu de ce siècle, de grands changements se font jour dans les coutumes musicales des collèges calvinistes : György Maróthi (1715-1744), jeune professeur formé dans les universités suisses et hollandaises, organise en son pays le chant à plusieurs voix. En 1743, il publiait le psautier français de Goudimel, d'après la version simplifiée de 1565 (chœurs à 4 v. mixtes, *a cappella*, où la mélodie domine au ténor). Plus tard, on harmonisera des chants hongrois. Enfin, on chante à 8 v. à Sárospatak, vers la fin du siècle. Ajoutons que nous devons à Maróthi le premier ouvrage théorique hongrois sur la musique (1740).

Le « Rococo » hongrois

Très à la mode à Vienne, le goût « rococo » est suivi en Hongrie par les poètes Ferenc Faludy et László Amádé. Ce dernier n'est pas seulement poète, il écrit sur ses propres paroles des mélodies conçues dans l'esprit de la musique de danse occidentale. Vers la fin du siècle, une atmosphère de renaissance intellectuelle souffle à la cour de Vienne. L'influence des encyclopédistes français n'y est pas étrangère, et les nouvelles idées se répandent en Hongrie. Mais le goût « rococo » persiste : des poètes hongrois, de culture germanique comme Ferenc Verseghy, à la fois linguiste, esthéticien, poète et musicien, Schreier, Okolicsányi, etc., inventent des mélodies à rythme ïambique. Les principes esthétiques de Verseghy donnent priorité à la mélodie sur les paroles. Pálóczi Horváth, dont l'attitude artistique ne ressemble guère à celle de Verseghy, partage cette opinion. Au lieu d'écrire des mélodies sur des paroles, on se met à écrire des paroles sur des mélodies, pour la plupart instrumentales. Un genre hybride en découle, où des vers souvent lourds ne suivent que très difficilement une musique très vocalisante. Citons en passant les poèmes de Gvadányi et de Csokonai qui furent à la mode autour des années 1800. Si d'autres formes de musique ébauchées au XVIII^e doivent se perpétuer, parfois sous une apparence quelque peu modifiée, au siècle suivant, ce genre hybride de musique à poème n'aura de suite logique que dans le *verbunkos* chanté, et disparaîtra avec lui.

Musiciens étrangers en Hongrie

En cette fin du XVIII^e, la musique est toujours cultivée par les aristocrates. Quelques-uns d'entre eux sont eux-mêmes compositeurs, ainsi József Pod-

maniczky qui fut l'élève de Ph. E. Bach à Hambourg. Mais la nation n'en tire guère profit. Dans les résidences seigneuriales, comme à Vienne, on dépense des fortunes pour la musique et le théâtre, mais les places auparavant occupées par les musiciens hongrois sont alors tenues par des étrangers et cet état de choses durera encore au cours du XIXe. Ainsi, aux châteaux de Kismarton et d'Esterháza, où l'on représente force opéras italiens, nous trouvons installés Werner, Josef Haydn, Hummel et Tomasini. Michael Haydn et Dittersdorf sont au service de l'évêque Patachich à Nagyvárad. Albrechtsberger, le maître de Beethoven, est maître de chapelle à Győr. Parmi les pédagogues, beaucoup d'Allemands et de Tchèques : Czibulka, Ruzitska, Klein. G. Nase fonde en 1727 la première école de musique à Pest. La première méthode de piano enseignée est celle de F. Riegler. Ce sont également des étrangers qui favorisent le développement de la facture instrumentale et de la librairie musicale : à Pest (librairie Weingand et Köpf) et aussi en Transylvanie, notamment à Kolozsvár.

Ces faits ont pour le développement de la musique hongroise une conséquence heureuse : entre musiciens hongrois et musiciens étrangers établis en Hongrie naît une sorte d'influence réciproque. Le temps passé au pays des traditions vivantes ne sera pas sans laisser de traces dans l'inspiration de maîtres tels Haydn, Beethoven, Schubert, etc., leur œuvre « à la hongroise » en fait foi. Vice versa, la présence en Hongrie de grands musiciens de culture occidentale aura rendu un immense service à la musique hongroise en plein essor.

Chapitre VI

NAISSANCE D'UN STYLE NATIONAL HONGROIS VERS 1800

Ses conséquences à l'époque du Romantisme

Vers 1790 commence l'une des périodes les plus riches de promesses pour les Hongrois. Des changements profonds interviennent brusquement dans toutes les branches de la vie intellectuelle. György Bessenyei et ses compagnons, gardes impériaux de Marie-Thérèse, premiers représentants d'une époque extrêmement fertile pour la littérature hongroise, ne font qu'annoncer le renouveau. Cette période longue d'un demi-siècle environ sera marquée par l'activité de littérateurs comme Kazinczy, Kölcsey, Berzsenyi, Vörösmarty, les deux Kisfaludy, Petőfi, le jeune Arany, etc., et d'hommes d'Etat comme Wesselényi, Széchenyi, Kossuth et Eötvös. Leur commun effort visait à l'indépendance culturelle, économique et politique du pays.

C'est dans la musique et dans la littérature que les signes de renouveau sont les plus apparents. Des hommes de lettres se groupent autour de Ferenc Kazinczy. Ils veulent provoquer par des moyens artificiels le rajeunissement, le renouvellement de la langue hongroise, afin qu'elle puisse s'adapter aux exigences de l'époque. Ce mouvement dit *nyelv-*

újitás constitue l'un des chapitres les plus importants de l'histoire de la civilisation hongroise. A ces tendances plus ou moins occidentalistes s'opposent les conservateurs « populistes », parmi lesquels Árpád Pálóczi Horváth. Entre les deux courants littéraires, les polémiques sont assez fréquentes.

Le rapport entre littérature et musique reste toujours très étroit. L'opposition des « populistes » aux « occidentalistes » existera aussi, un peu plus tard, chez les musiciens. Liszt, Erkel et Mosonyi, les trois grands noms de la musique hongroise du XIX^e^ siècle, sont d'origine et de culture occidentales. Avec leurs disciples, ils représentent une avant-garde. Leur centre d'activité, c'est Pest, véritable capitale intellectuelle du pays depuis que l'université y est transférée ; ville qui compte, en 1829, un peu plus de 60 000 habitants, pour la plupart de langue allemande. Du côté populiste, on trouve des compositeurs de mélodies, comme Simonffy ou Szénfy, gentilshommes campagnards qui ont des idées arrêtées sur la musique et veulent surtout s'en servir pour s'opposer au développement, dans Pest, d'une bourgeoisie à tendance cosmopolite.

Quoi qu'il en soit, le *verbunkos*, danse de « racoleurs » très en vogue à la fin du XVIII^e^ siècle, plus, et moins à la fois, qu'un élément du *nyelvújitás* musical, devient le symbole vivant de la musique hongroise du XIX^e^ siècle.

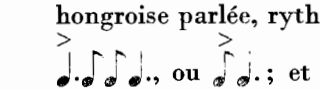
Qu'est-ce que le verbunkos ?

Ses caractères principaux peuvent être résumés ainsi :

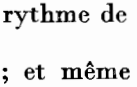
1) *Forme et structure.* — Phrases et périodes simples composées de 4 ou 8 mesures à 2 ou 4 temps ; il y a carrure. En général, le *verbunkos* se compose

d'une danse lente *(lassu)* enchaînée à une danse vive *(friss)*, mais ceci ne saurait signifier forcément une construction binaire : dans la pratique la construction est souvent ternaire, soit qu'on répète la partie lente avec des ornements, soit qu'on répète la partie vive avec toutes sortes de variations plus ou moins accélérées. Il n'y a pas de règle générale. Entre les parties vive et très vive, la partie lente peut très bien réapparaître. Cette reprise fragmentaire « figurée », pratique bien connue de la musique instrumentale européenne du XVIII^e^ siècle, se présente souvent sous l'aspect libre d'une improvisation.

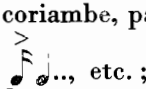
2) *Rythme.* — Cadence saphique mise à part, type de kolomejka avec formules rythmiques saccadées et concessions faites à l'accent de la langue hongroise parlée, rythme de coriambe, par exemple



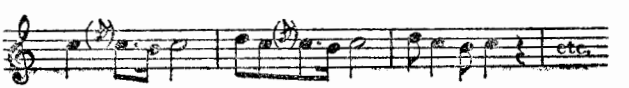
ou



; et même



etc. ; avant les cadences, on trouve souvent des passages en triolets et des syncopes.

3) *Particularités mélodiques et tonales.* — Prédominance accordée aux modes majeur et mineur modernes, jusqu'ici peu employés. Nombreux ornements empruntés surtout à la technique du violon. Echelles ascendantes glissées ou portamenti en place d'anacrouses. Fréquence de l'intervalle de seconde augmentée dans les mélodies de mode mineur, par élévation d'un demi-ton des quatrième et septième degrés de la gamme. Enfin, formule de cadence dite *bokázó* (jeu de chevilles), terme chorégraphique

Exemple 16. — Quelques formes de *bokázó*

qui, ici, désigne une particularité aussi bien rythmique que mélodique. L'aspect harmonique, généralement simple, ne se distingue pas de celui des autres danses instrumentales de l'époque, si ce n'est par la fréquence de l'accord de septième diminuée, qu'on rencontre presque toujours au quatrième degré élevé du mode mineur (c'est-à-dire comme dominante de la dominante).

Il est toutefois rare de trouver tous ces caractères réunis dans un seul et même morceau.

Les origines du *verbunkos*, genre essentiellement instrumental, sont assez obscures. Nous ne pouvons connaître ses antécédents immédiats, puisque la musique instrumentale n'a laissé que peu de traces écrites en Hongrie au cours du XVIIIe siècle (1). On peut y déceler des éléments viennois, italiens, slaves et balkaniques. Certains de ses composants se retrouvent également au chapitre « Turquie » dans le catalogue de la musique occidentale de l'époque (le célèbre rondo *alla turca* ou le chœur des Janissaires de l'*Enlèvement au sérail* de Mozart par exemple). Ils sont peut-être réellement turcs, mais c'est par l'intermédiaire des Hongrois que la musique européenne en a pris connaissance dès le XVIe siècle. La musique occidentale devait les rendre, quelque peu transformés, aux Hongrois deux siècles plus tard.

D'autre part, le *verbunkos* n'est certainement pas sans rapport avec les musiques du temps des *Kuruc* (la fréquence du rythme kolomejka suffirait à le

(1) Le *Recueil de Susanne Lányi* de 1729 ne comporte pas d'éléments nouveaux par rapport aux manuscrits connus de la fin du XVIIe siècle. Le *Recueil de danses de Linus*, récemment découvert et dont Zoltán Falvy a fait une description détaillée (Budapest, 1957, *Mélanges offerts à Z. Kodály pour son 75e anniversaire*), nous ouvre par contre des perspectives nouvelles. Il contient des pièces instrumentales (partie de violon seulement) destinées à accompagner la représentation de drames scolaires ; cette musique est une transition entre l'*Ungaresca* et le *Verbunkos*. Le recueil date probablement du milieu du siècle.

prouver), avec la musique hongroise instrumentale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles et les mélodies savantes de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle, également avec le nouveau style du folklore hongrois. Mais le verbunkos n'est pas une musique populaire et encore moins une musique folklorique.

Les premières compositions *verbunkos* apparaissent dans les vingt dernières années du XVIII^e^ siècle : *Ballet hongrois* (1786) et *Danses hongroises* (1790) pour le clavecin, de Joseph Bengraf ; *Danses hongroises*, d'auteur inconnu, parues à Vienne en 1791 dans la revue de langue hongroise *Hadi és más nevezetes történetek (Histoires de guerre et autres)*, *12 Neue Ungarische Tänze für das Forte-Piano* de Ferdinand Kauer, Vienne, 1798 (?), *Originelle Ungarische Nazional Tänze* de János Babnik vers 1800, *4 Danses* dans l'*Allgemeine Musicalische Zeitung* de Leipzig, année 1800, illustrant un article signé par Henrik Klein, musicien natif de Pozsony, premier maître d'Erkel. Aucune de ces compositions n'est toutefois désignée par le titre de *verbunkos* ; ce titre se trouve, pour la première fois, chez le poète József Gvadányi dès 1790 : *Chanson hongroise sur une mélodie de verbunkos*. On le retrouve dans une pièce de la première *Méthode de piano* rédigée en langue hongroise par István Gáti (1802). Nous ne savons pas au juste qui a employé pour la première fois le terme *verbunkos* dans le sens musical qu'on lui donne aujourd'hui, ni quel fut le tout premier compositeur de musique de ce genre. Il est certain que, parmi les chansons de l'époque, chez Verseghy, Kossovits, Pfeifer, András Szerelemhegyi et d'autres, on trouve beaucoup de *verbunkos* chantés. Il se passe ce phénomène que nous avons déjà maintes fois rencontré dans l'histoire de la musique hongroise : en assez peu de temps, un style admirable-

ment homogène s'est formé d'éléments divers, jusqu'alors non reconnus. Cette formation s'est accomplie à une époque où le *verbunkos* n'existait qu'à l'état latent, mais, au moment de son apparition, il a déjà atteint l'âge adulte et son influence est plus grande que celle de n'importe quelle autre musique hongroise écrite jusqu'alors. On peut dire du *verbunkos* qu'il est le phénomène musical qui coïncide avec la formation de la nation hongroise. Beaucoup de noms hongrois l'illustrent, mais aussi des noms étrangers de toutes origines.

La grande souplesse du *verbunkos* le rend capable de toutes sortes de transformations ou de développements. Tout habit lui sied. Aussi le retrouvons-nous un peu partout dans la musique savante hongroise du XIX^e^ siècle ; au début, sous la forme de *pièces instrumentales* ou *chansons*. Plus tard, sous la forme de *musique de chambre*, de *suites* et même d'*opéra*, d'*oratorio* ou de *poème symphonique*. Classique, on le voit traité en forme de *fugue*, de *suite* ou de *sonate* ; romantique, il se fait *rapsodie* ou *fantaisie*. Cependant, c'est l'allure romantique qui lui est la plus naturelle à cause de son caractère pathétique et enflammé. C'est sous cet aspect qu'il est devenu le symbole d'une conscience hongroise héroïque et généreuse, qui devait malheureusement devenir la source de bien des désillusions et malentendus.

Pendant les deux premiers tiers du XIX^e^ siècle, il n'y a pas de composition musicale de caractère hongrois dans laquelle les éléments de *verbunkos* ne jouent un rôle décisif. L'*Hymne national* hongrois composé par Erkel sur une poésie de Kölcsey est une longue phrase à la manière *verbunkos*, de même que le *Szózat* (Appel) de Béni Egressy, mélodie très populaire sur la poésie de Vörösmarty et considérée

comme un second hymne national. *Les Rapsodies* de Liszt dressent un monument immortel au *verbunkos* dont l'influence se fait sentir aussi bien à l'étranger qu'à l'intérieur du pays où il pénètre jusqu'à la classe paysanne. Tout un volume (1) a pu être consacré à l'étude des œuvres « à la hongroise » de compositeurs étrangers : Haydn, Beethoven, Hummel (natif de Pozsony), Weber, Marschner, Schubert, Brahms, Leo Delibes, Sarasate, Massenet, Messager, même Debussy... Nombreuses également sont les œuvres qui contiennent des éléments empruntés à la musique hongroise de style *verbunkos* (depuis le Final du Concerto pour violon en *la* majeur de Mozart jusqu'à certains passages des opéras de Wagner). C'est au cours du XIX^e^ siècle que musique « hongroise » et musique « tsigane » vont se confondre jusque dans l'esprit des Hongrois. Il est d'ailleurs hors de doute que les Tsiganes implantés en Hongrie ont eu un rôle assez important dans la propagation du *verbunkos*.

Trois représentants de la musique « verbunkos » à son apogée

Le premier, János Bihari (1764-1827), d'origine tsigane, est né à Nagyabony (comitat de Pozsony). Il mena une vie errante. C'est au début du siècle qu'il fonda à Pest sa célèbre « bande » composée de cinq musiciens (cymbalum, archets) ; il se déplaçait souvent et son jeu enthousiasmait ses contemporains. Beethoven, qui l'aurait écouté, aurait retenu un de ses thèmes que l'on retrouve dans l'*Ouverture du roi Etienne*. En 1822, Liszt enfant devait faire connaissance à son tour avec l'art de Bihari. Trente années plus tard, il en parlait encore avec enthousiasme. Au summum de la gloire, en 1820, Bihari jouait devant le roi-empereur François. Mais l'avenir était plus triste : s'étant cassé le bras gauche dans un accident survenu

(1) Margit Prahács, *Magyar témák a külföldi zenében (Thèmes hongrois dans la musique étrangère)*, Budapest, 1943.

en 1824, il ne devait plus jamais retrouver son brio d'autrefois. Il est mort dans la misère. Il nous reste de lui environ 80 compositions, notées par d'autres mains, car il n'avait jamais appris la notation musicale !

Bihari est le véritable créateur de la forme artistique du *verbunkos*. Rien que le fait de lui attribuer la composition de la célèbre *Marche de Rákóczi* prouverait le parti qu'il sut tirer des souvenirs musicaux de l'époque des *Kuruc*. C'est à son archet, de toutes façons, qu'on doit la renaissance de cette marche. Sur son violon, il improvise, il paraphrase, il impose. C'est certainement lui le plus original et le plus doué des trois compositeurs. Les formes qu'il adopte sont simples : formes de danses à structure ternaire avec *da capo*. Toutefois, après le *Trio*, l'œuvre ne se termine pas toujours par la reprise du premier morceau ; elle conclut le plus souvent par une danse apparentée que l'on appelle : *Friss* ou *Figura*. Liszt, le poète Berzsenyi, ainsi que l'homme d'Etat Széchenyi sont les témoins de la grande influence que Bihari exerça sur ses contemporains et sur la génération suivante.

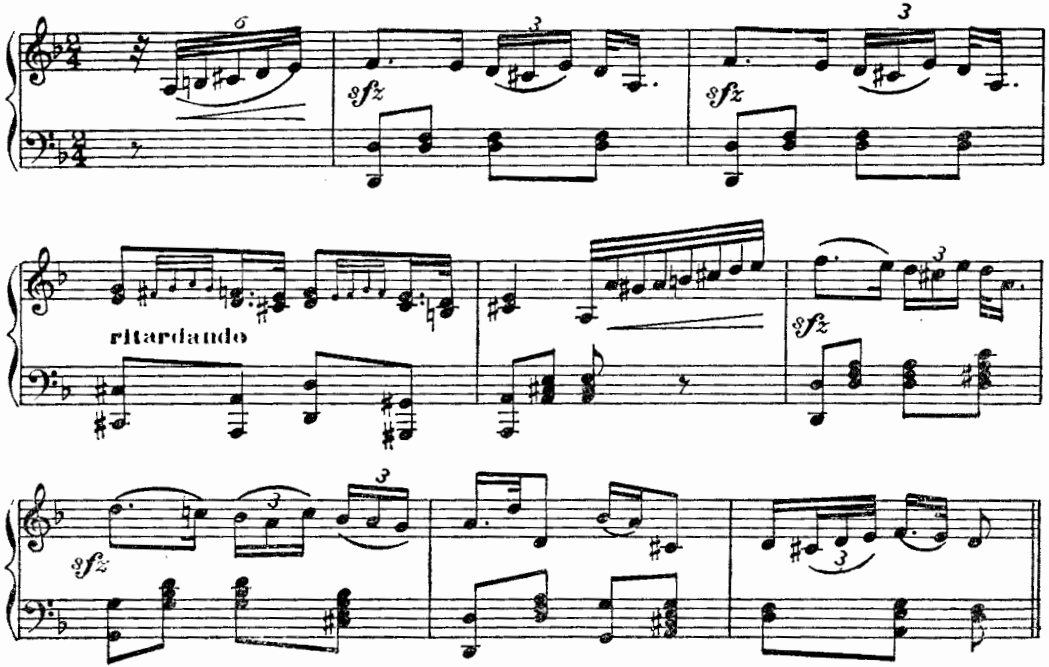
János Lavotta (1764-1820), issu d'une famille noble, était, comme Bihari, un musicien errant. Il fit ses études musicales en Hongrie occidentale et les poursuivit fort probablement à Vienne en même temps que des études universitaires qui devaient le conduire à une carrière administrative. C'est seulement après 1790 qu'il se consacra entièrement à la musique. En 1790, il était à Pest comme chef d'orchestre d'une troupe de théâtre. Plus tard, il remplissait les mêmes fonctions à Kolozsvár, après avoir passé un certain temps à Miskolc. Vers la fin de sa vie, il ouvrait une librairie musicale à Debrecen. On connaît de lui plus de 100 œuvres. Comme Bihari, il fut un virtuose très brillant et par surcroît pourvu d'une solide culture générale, étendue à la connaissance des formes de la musique occidentale. Kazinczy et ses amis ont salué en lui le principal représentant du nouvel art musical hongrois. Parmi les œuvres les plus intéressantes de Lavotta, mentionnons ses musiques à programme suivant les formes des suites occidentales : *Nota Insurrectionalis Hungarica* (1797), *Le siège de Szigetvár* (vraisemblablement 1818), *La chasse*, *Tempête*, fantaisies pour clavecin (1818). Ses modèles furent peut-être le Tchèque Dussek et le chef de musique du comte Esterhazy, P. Wranitzky, auteur d'une « sinfonia » à programme, intitulée *La joie de la nation hongroise* (1790). Les suites à programme de Lavotta sont des œuvres cycliques composées de morceaux brefs, dont chacun est muni d'un titre et d'un contenu descriptif.

Antal György CSERMÁK est le plus occidental des trois compositeurs. Il serait d'origine tchèque. Nous ne possédons aucun document sur sa naissance ; nous savons par contre qu'il est mort à Veszprém en 1822 à l'âge de 48 ans. Avant de venir en Hongrie, il vivait à Vienne et y enseignait le violon. En 1795, il était premier violon de la troupe hongroise du théâtre de Pest. Sa vie fut aussi mouvementée que celle de ses deux compagnons. De ses œuvres nombreuses (danses et romances hongroises, *verbunkos*, etc.), beaucoup sont restées manuscrites ; il est difficile d'en donner le nombre exact. Il fut le premier à introduire le *verbunkos* dans les formes occidentales de la musique de chambre (quatuors à cordes en particulier).

Ces trois compositeurs, malgré leurs personnalités différentes, se complètent si bien sur le plan artistique, qu'il est aujourd'hui impossible de les dissocier.

Il y eut, bien sûr, d'autres musiciens de moindre importance, pour illustrer le *verbunkos* de cette époque. De nombreuses publications nous le prouvent parmi lesquelles les *Chants hongrois du comitat de Veszprém* méritent une attention particulière ; ils ont paru de 1823 à 1832 en quinze cahiers et contiennent 135 pièces. C'est pour leur publication qu'avait été formée, en 1823, la *Société musicale de Veszprém* (Transdanubie) ; le directeur de la publication, Ignác Ruzitska, *regens chori*, était lui-même compositeur de talent. Nous publions plus loin la première période de son *Búcsúzó és friss magyar* à titre de spécimen des plus typiques du genre *verbunkos*. Citons, outre les noms de Bihari, Lavotta, Csermák et Ruzitska, ceux des compositeurs Márk Rózsavölgyi (sur lequel nous reviendrons), Kázmér Sárközy, György Arnold, János Liszt, Pál Tárody, András Tsóri, József Tóth et János Svastits. *Les chants hongrois du comitat de Veszprém* représentent la plus grande publication de *verbunkos* de la première moitié du XIX^e siècle.

Le nouveau style

Enfant du *verbunkos*, le « nouveau style » pénètre tous les genres de musique. Il est lié à l'époque dite *des Réformes* (première moitié du XIX^e siècle), époque particulièrement fertile dans le domaine culturel. L'*Académie hongroise des Sciences* commence son activité, la ville de Pest est dotée du premier

Exemple 17. — Début du *Búcsúzó* de Ruzitska

Théâtre national permanent de langue hongroise, où alternent les spectacles dramatiques et lyriques (1). Plusieurs genres dramatiques se créent et s'affirment ; avant tout le drame populaire, qui traduit fidèlement les idées nationalistes et philantropiques de la nouvelle classe moyenne. L'opéra national hongrois va naître et sera illustré par Erkel. Les institutions musicales se multiplient dans la capitale et en province. Ferenc Liszt, jeune pianiste et compositeur génial, enthousiasme le public de Pest qui l'avait déjà applaudi, enfant prodige. Enfin, c'est en 1846 qu'Hector Berlioz se rend à Pest. Nous connaissons le témoignage émouvant qu'il nous a laissé sur l'état d'esprit des Hongrois en pleine effervescence nationale deux ans avant la Révolution.

La défaite de 1849 a produit des effets tragiques dans l'histoire de la Hongrie, mais — fort heureusement — n'a pas entièrement empêché la musique hongroise d'évoluer. Sous l'oppression autrichienne, les rapports deviennent plus difficiles avec les autres pays d'Europe, mais les Hongrois résistent à la suprématie de la musique allemande : c'est l'époque où les musiciens d'origine étrangère, jusqu'alors hésitants, se solidarisent entièrement avec les Hongrois. L'exemple le plus caractéristique est celui du grand compositeur et critique Michel Brand qui, vers 1850, a tellement bien épousé la cause de la musique hongroise qu'il magyarise son nom en « Mosonyi ». Il est le troisième grand compositeur

(1) Les représentations en langue hongroise aux théâtres de Pest et Buda n'étaient jusqu'alors qu'occasionnelles et sans foyer permanent. Par contre, au XVIII[e] siècle, existait déjà à Pest un théâtre allemand permanent qui devait ouvrir une nouvelle salle en 1812. Elle fut inaugurée avec la représentation de deux pièces de circonstance de KOTZEBUE, *Les ruines d'Athènes* et *Le roi Etienne*, mises en musique par BEETHOVEN.

hongrois du siècle, à côté de Liszt et d'Erkel. L'activité patriotique de tous trois, non seulement continue sous l'oppression autrichienne, mais s'accentue, malgré des conditions défavorables. Erkel termine trois nouveaux opéras dont *Bánk bán* et Liszt compose son poème symphonique *Hungaria*, où il utilise largement les thèmes héroïques empruntés au *verbunkos*. Il écrit son livre sur les Tsiganes et, d'une façon générale, ne cache point sa solidarité avec ses compatriotes.

Changement subit en 1867 (1). La musique hongroise qui avait résisté héroïquement aux influences et pressions de l'étranger, ne peut plus survivre au compromis. Liszt, Erkel et leurs amis continuent de se dévouer à la cause de la musique nationale. Mais ils sont de moins en moins suivis. Le siècle se termine sous le signe de l'hégémonie de la musique allemande. A l'*Académie de Musique*, comme à l'*Opéra national*, l'art hongrois n'a plus qu'une place restreinte.

Contrairement à ce qui s'était passé dans les siècles antérieurs, les musiciens et leur public paraissent ne plus s'occuper que de la musique écrite. Ils perdent le contact avec les traditions. C'est le *verbunkos* qui tient lieu de musique traditionnelle. Erreur de perspective dont les effets devaient fausser longtemps les idées en matière de musique nationale ou musique populaire hongroise. Entre 1830 et 1900, on paraît s'intéresser sérieusement à la signification de ces deux termes. Mais ce fut un effort sans résultat positif. Les *recueils de chants populaires* qui suc-

(1) Le compromis de 1867 est le moment de la confusion : on ne sait plus qui a raison et qui a tort, écrit Szabolcsi dans *A. 19. század magyar romantikus zenéje (La musique romantique hongroise du XIX^e siècle)*, Budapest, 1951. « Nous ne sommes fervents Hongrois que quand les autres veulent que nous ne le soyons pas », lit-on dans *Zenészeti lapok* en 1869.

cèdent aux anciens *mélodiaria* contiennent surtout, à côté de rares mélodies vraiment folkloriques, des chansonnettes inventées et des rengaines. Pourtant on ne parle que de chant populaire : les musiciens déclarent que la musique doit être d'essence populaire. Ils négligent seulement de préciser ce qu'il faut entendre par là. A l'époque où la littérature hongroise compte déjà de grands poètes universellement reconnus, tels Vörösmarty, Arany et Petőfi, la musique hongroise se confine encore en un provincialisme hybride. Arany, le poète, excellent théoricien du rythme hongrois, s'est fait un recueil de chants à son propre usage. Ce fait nous prouve combien, en matière folklorique, les musiciens hongrois de ce temps sont en retard sur les poètes !

La différence entre la position des *occidentaux* et celle des *provinciaux* se trouvera davantage accusée après 1830. Les *provinciaux* sont, pour la plupart, des dilettantes. Ils composent pour le peuple des mélodies faciles, au lieu de chercher à connaître le véritable chant du peuple. Gusztáv Szénfy, pour défendre son œuvre et celle de ses collègues, déclare : « Ce que chante le peuple n'est pas forcément de la musique populaire, car il peut chanter quelquefois des mélodies d'un niveau esthétique plus élevé que le sien. » On comprend pourquoi ces mélodistes, parmi lesquels se trouvent quelques auteurs très appréciés à leur époque, tels Kálmán Simonffy, Béni Egressy, József Szerdahelyi, n'ont jamais publié, sous le titre de *chansons populaires*, d'autres recueils de chants que les leurs. Quant à la question des véritables traditions, ils laissent à leurs antagonistes le soin de la résoudre. Lorsque parut, en 1859, le livre de Liszt : *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, il provoqua chez les « populistes » une réaction violente, qui se traduisit en des

gestes théâtraux : Simonffy, appelé par ses fidèles « le Schubert hongrois », adressa une cinglante lettre ouverte à Liszt, l'accusant presque de « trahison » ! Ceci, parce que Liszt avait osé prétendre que ce que jouent les Tsiganes en Hongrie, était de la musique tsigane et non pas de la musique hongroise. C'était d'ailleurs inexact : le polygraphe Samuel Brassai, l'un des esprits les plus éclairés et les plus brillants de la Hongrie du XIXe siècle, répondit à l'ouvrage de Liszt par une brochure (1) où il est démontré que les Tsiganes (musiciens), lorsqu'ils se fixent, adoptent toujours le répertoire musical du milieu dans lequel ils se trouvent.

« Occidentaux » et « provinciaux » nous paraissent opposés ; mais ils entretiennent à l'occasion des rapports d'intérêt. Mosonyi, si sévère dans ses critiques pour Erkel, se montre souvent libéral pour les mélodistes dilettantes. Kornél Ábrányi harmonise des mélodies de Simonffy, Erkel collabore avec Egressy ; Liszt, pour la plupart de ses *Rapsodies hongroises*, se sert de « chansons populistes ». Cependant, les conflits ne sont pas rares non plus. En une période où le folklore est quasi ignoré, jamais on n'a autant discuté du terme « art populaire ». Cet état paradoxal s'explique, selon Kodály, par la coïncidence spécifiquement hongroise de deux courants historiques différents : l'intérêt pour la musique populaire et la mode des chants populistes.

Ainsi la musique savante hongroise semble, au XIXe siècle, suivre deux voies différentes. Mais ce n'est qu'une apparence : les deux tendances, souvent opposées, ont pour base commune un seul et même

(1) *Magyar vagy cigányzene ?*, Kolozsvár, 1860, avec, en appendice musical, quelques mélodies vogules notées par l'explorateur-orientaliste Antal Reguly ; premier tâtonnement dans la voie du folklore comparé.

style *verbunkos* et les *chansons hongroises* (magyar nóták) des populistes ne sont, en dernière analyse, qu'une manifestation secondaire de la musique à tendance occidentale. Aussi est-il intéressant de constater qu'à l'époque où la musique savante à tendance nationale se trouve en nette régression, les chansons hongroises perdent à leur tour de leur élan, malgré le talent incontestable de leurs derniers représentants : Elemér Szentirmay (de son vrai nom János Németh), József Dóczy, Pista Dankó, Ernö Lányi et Lajos Serly. Aujourd'hui ces chansons n'ont pas complètement disparu, mais se trouvent bien loin des premières conceptions généreuses et patriotiques.

Institutions musicales

On ne peut guère parler de centralisation artistique à Pest avant le XIX^e^ siècle. Résumons brièvement ici l'évolution de la vie musicale à Pest et à Buda. En 1790 eut lieu à Buda la première représentation théâtrale en langue hongroise. A Pest se sont formés les premiers quatuors à cordes (1813 et 1827), puis les premières sociétés musicales (1818, 1824 et 1834). En 1829, András Bartay et Lajos Menner ouvrirent une école de chant. En 1836 se fondaient la *Corporation des facteurs d'instruments de musique de Pest* et une Société « pour l'enseignement de la musique » *Hangászegyesület*. Cette dernière, quatre années plus tard, ouvrait les portes d'une école de musique qui, après avoir fusionné avec l'école de chant de Bartay et Menner, devenait l'*Ecole nationale de musique* (Nemzeti Zenede). En 1837, inauguration du *Théâtre national hongrois*. En 1844, début d'activité de la célèbre chorale mixte *Concordia*. En 1853, premier concert de l'*Orchestre*

philharmonique fondé par Erkel. L'ouverture de l'*Académie nationale de Musique* (Conservatoire national) en 1875, et celle de l'*Opéra national* en 1884, furent enfin le couronnement un peu tardif d'un long effort de centralisation.

Auparavant nombreuses étaient les villes de province qui, dans la vie musicale de la nation, tinrent une place plus qu'honorable. Les concerts se sont multipliés aussi bien dans les centres de province qu'à Pest. C'est à Veszprém que fut présentée, pour la première fois, une symphonie de Beethoven au public hongrois, des années avant d'être redonnée à Pest (1). Les villes de Pozsony, Kassa et Kolozsvár jouèrent un rôle important, surtout cette dernière, dans l'histoire du théâtre lyrique. Les chorales des collégiens de Sárospatak et de Debrecen restèrent longtemps les meilleures du pays. Celle de Sopron fut également renommée. A Sopron et à Kolozsvár, il y a des écoles de musique ; la renommée de celle de Kolozsvár est liée au nom de György Ruzitska. Pendant près de 40 années, une « societas musicalis » fondée pour la propagation de la musique en 1802, donna l'exemple d'une fructueuse activité. Semblables sociétés naissaient à Sopron, à Györ, à Pozsony, à Kisujszállás. Enfin signalons que l'Académie de Fáj faisait déjà représenter le *Guillaume Tell* de Rossini, un an à peine après la première de cette œuvre à Paris (1830).

Les premiers opéras hongrois

Le 6 mai 1793, la troupe hongroise de Buda présentait au public *Pikko herceg és Jutka Perzsi*, drame lyrique de József Chudy. On considère géné-

(1) Nous avons déjà mentionné l'activité de la Société musicale de cette ville (voir p. 81).

ralement cette œuvre comme le premier opéra hongrois quoique le livret n'en soit qu'une adaptation par Antal Szalkay d'une pièce allemande : *Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathel*, de Philipp Hafner (spectacle oriental mêlé d'éléments féeriques) et que la musique ne nous en ait pas été conservée. On trouverait des antécédents à cet opéra parmi les drames des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles écrits pour la plupart en latin, mais qui comportaient des intermèdes chantés en hongrois, de ton assez proche des sources populaires. (Par exemple les pièces de György Felvinczy ou celles présentées dans les écoles monastiques du XVIII^e^ siècle, ou encore les pièces de Csokonai écrites pour le collège calviniste de Csurgó). Vers la fin du XVIII^e^, on donnait déjà en Hongrie des opéras allemands avec des airs complémentaires chantés en hongrois et composés par András Szerelemhegyi, Ferenc Reymann entre autres.

Le premier opéra hongrois connu, texte et musique, c'est *La fuite de Béla (Béla futása)* de József Ruzitska, dont la première représentation eut lieu à Kolozsvár fin 1822. L'œuvre a été plusieurs fois reprise sur la plupart des scènes lyriques de la Hongrie et a joui d'une assez grande popularité. Le livret est dû à János Kotsi Patkó d'après une pièce de Kotzebue ; le sujet en est hongrois. Le même Ruzitska a écrit un autre opéra hongrois à sujet historique : *Simon Kemény*, d'après la pièce de Károly Kisfaludy. D'autres essais suivront. A Pest, on donnera *Le choix du roi Mathias*, de József Heinisch et György Arnold (1832-1834) ; *Aurélia* (1837) et *La ruse* (1839), de András Bartay ; *Les chercheurs de trésors de Visegrád*, de Márk Rózsavölgyi (1839) ; enfin *Mária Báthori*, de Ferenc Erkel (1840).

Toutes ces œuvres sont, à dire vrai, des assemblages plus ou moins hétéroclites d'éléments italiens

et viennois, agrémentés de passages « à la hongroise », c'est-à-dire empruntés au style *verbunkos*. Le public des spectacles, habitué aux personnages des opéras étrangers, pouvait enfin voir surgir devant ses yeux des personnages hongrois, même si ceux-ci évoluaient dans un milieu musical étranger. Aussi plusieurs esthéticiens d'avant 1840 posèrent-ils la question de savoir si la création d'un Opéra national, dans ces circonstances, n'était pas prématurée. Cependant, il nous semble aisé de comprendre la création d'opéras avec des éléments hongrois dans un langage le plus souvent étranger, à un moment où le style national s'est à peine affirmé encore, puisque l'opéra restera toujours, de par sa nature même, un genre essentiellement hybride.

Ferenc Erkel (1810-1893)

Il est né à Gyula le 7 novembre 1810. Sa famille, d'origine néerlandaise, s'était établie à Pozsony. C'est dans cette ville qu'il fit ses premières études, puis il commença sa carrière de musicien à Kolozsvár. Vers 1830, il s'installa à Pest et devint premier chef d'orchestre du Théâtre national, poste qu'il devait conserver jusqu'à la retraite. Après un premier opéra, *Mária Báthori*, œuvre de jeunesse, il fit représenter, le 27 janvier 1844 (date importante dans l'histoire de la musique hongroise), *László Hunyadi*, dont le sujet est tiré de l'époque héroïque de la nation hongroise par Béni Egressy. László Hunyadi, fils de János et frère du futur roi Mathias Corvin, est un héros sans reproche ; il est entraîné à Buda par ruse et décapité sur l'ordre du roi félon, d'origine allemande. Le succès de cet opéra fut triomphal en cette époque de réformes ; et surtout à Pest où l'effervescence nationale était à son comble.

Certains airs de *Hunyadi* restèrent longtemps populaires, tel le chœur final du 1er acte *(L'intrigant est mort)*, qui fut entonné plus tard par toute la nation au moment de la chute de Metternich. Après la *Guerre d'indépendance*, Erkel composa un troisième opéra, *Bánk bán*, sur un livret du même Béni Egressy, d'après la tragédie historique de József Katona. L'œuvre ne fut présentée au public qu'en 1861. Elle obtint un succès aussi complet que *László Hunyadi*. A l'époque de l'absolutisme, les patriotes pouvaient y trouver la justification de leur résistance aux Autrichiens.

Erkel est, avant tout, pour la plupart des Hongrois, l'auteur de *László Hunyadi* et de *Bánk bán*. Cependant, des œuvres symphoniques comme l'*Ouverture solennelle* composée vers la fin de sa vie, l'ouverture de *Hunyadi*, ajoutée à l'opéra un an après la première représentation, suffiraient à prouver qu'Erkel est aussi un grand « symphoniste » dans la pure tradition de l'opéra français. Citons encore, par ordre d'importance, l'*Hymne national*, quelques chœurs et des œuvres mineures (1). D'ailleurs, l'activité d'Erkel, en tant que compositeur d'opéras, ne s'était pas arrêtée à *Bánk bán* ; à peine un an plus tard, il présentait au Théâtre national de Pest son opéra-comique *Sarolta*. Sur la même scène suivirent encore trois opéras d'inspiration historique : *György Dózsa* (1867), évoquant la jacquerie de 1514, *György Brankovics* (1874), se rapportant à l'époque du glorieux Hunyadi et *Les hêros anonymes* (*Névtelen hösök*, 1880), dont l'action se déroule en 1848-1849, pendant la *Guerre d'Indépendance*.

(1) Rappelons qu'il est le fondateur de l'Orchestre philharmonique. Sur l'évolution de sa musique dramatique, cf. János Maróthy, Erkel Ferenc opera dramaturgiája, in *Magyar Zenetudományi Tanulmányok*, Budapest, 1954.

Enfin ce fut au nouvel *Opéra national* qu'on créa sa dernière œuvre *Le roi Etienne* (1885). Faisant abstraction d'une pièce occasionnelle, écrite en collaboration de Károly et Ferenc Doppler, Erkel a donc composé huit opéras, dont un opéra-comique. Le langage musical d'Erkel, sa technique et ses moyens dramatiques n'ont cessé d'évoluer pendant sa longue carrière. Mais ses dernières œuvres ne devaient jamais connaître le succès de *Bánk bán*. On en cherche parfois la cause dans la médiocrité des livrets, mais cette explication n'est pas entièrement satisfaisante. Il nous paraît plus vraisemblable de penser que le public, qui accueillit assez froidement *Dózsa* en 1867, lui aurait fait, peut-être, un accueil enthousiaste vingt années plus tôt. Il n'est plus le même depuis que l'évolution de la nouvelle classe moyenne a été subitement arrêtée par la *Guerre d'Indépendance*. Erkel, lui, est resté fidèle à la ligne qu'il s'était tracée dès sa jeunesse ; aussi devait-il connaître, à la fin de sa carrière, un isolement relatif. Dans ses premières œuvres, l'influence des opéras italien et français (des Rossini, Bellini, Donizetti, Auber et Meyerbeer surtout, dont il dirigeait les œuvres avec autorité au Théâtre de Pest), est assez nette. Plus tard, il évoluera sous l'influence de Wagner et fort probablement aussi sous l'influence de l'opéra russe, quoique nous ne puissions savoir s'il a pu en prendre connaissance. Mais il gardera toujours les éléments d'un style qu'il croit être authentiquement hongrois. Son évolution artistique nous rappelle un peu celle de Verdi dont il fut un brillant interprète.

Quatre fils d'Erkel occupent, dans l'histoire de la musique hongroise, une place honorable : Gyula, Elek, László et Sándor. László fut le maître de Bartók à Pozsony.

Certes, Erkel n'est pas le seul compositeur d'opéras de son temps ; mais c'est chez lui que les qualités dramatiques et musicales s'unissent le plus parfaitement. Signalons les noms de Károly Thern (*Gizul*, 1841 ; *Le siège de Tihany*, 1845 ; *Le malade imaginaire*, 1855), Ferenc Doppler (*Benyovszky*, 1847 ; *Ilka*, 1849 ; *Vanda*, 1850 ; *Les deux hussards*, 1853), Károly Doppler (*Le camp des grenadiers*, 1853), György Császár (*Les Coumans*, 1848 ; *Elisabeth de Morsina*, 1850), Ignác Bognár (*Marie Tudor*, 1856 ; *La fille adoptive*, 1862), Károly Huber (*La fille sicule*, 1858 ; *Les gais compagnons*, 1863), Léo Kern, Gusztáv Böhm et Gusztáv Fáy. Quoique d'origine étrangère, ils sont pour la plupart membres du Théâtre national ; ainsi les deux Doppler y furent flûtiste et second chef, bien que natifs de Lemberg. Császár et Huber y étaient premiers violons. Huber se distingua par ailleurs comme professeur ; on lui doit plusieurs ouvrages didactiques. Bognár y fut ténor, puis maître de chœur. Császár et Bognár sont de la génération d'Erkel, les autres sont ses cadets. Aucun ouvrage de ces compositeurs ne peut subir de comparaison avec un opéra d'Erkel, toutefois *Les Coumans* de Császár et l'*Ilka* de Doppler ont connu une assez grande popularité à leur époque, en raison de leurs thèmes patriotiques.

Quoiqu'il ne possède pas un tempérament dramatique aussi spontané que celui d'Erkel, une place de choix doit être réservée à Mihály Mosonyi, qui, en 1861, faisait représenter *Szép Ilon*, opéra historico-féerique (d'après une poésie épique de Vörösmarty, ayant pour sujet un conte populaire sur le roi Mathias). L'œuvre, digne d'intérêt en tout point, est aujourd'hui injustement oubliée. L'année suivante, Mosonyi terminait *Álmos*, autre opéra historique dont le sujet nous ramène mille années en

arrière. L'œuvre devait attendre 1934 pour être représentée ; sans doute était-elle trop riche en procédés nouveaux, surtout dans l'emploi actif du chœur. Mosonyi, le plus savant peut-être des compositeurs hongrois de son temps, chercha à créer sur le modèle allemand des opéras hongrois entièrement écrits dans un langage musical purement national. Tâche paradoxale à son époque ; aussi le but ne fut-il atteint qu'imparfaitement.

Mosonyi est né en 1815 à Boldogasszonyfalva (comitat de Mosony, Hongrie occidentale), dans une famille d'origine germanique et récemment installée en Hongrie. Il a toujours conservé la clarté et l'esprit formel des grands classiques viennois dont il fut le disciple. Fixé à Pest en 1842, il y produisit ses œuvres les plus importantes, entre autres deux symphonies et trois messes. C'est lui qui composa pour Liszt, en 1856, le Graduel et l'Offertoire de la *Messe d'Esztergom*, dite *messe de Gran*. De cette collaboration date leur amitié. Puis, après avoir terminé un opéra allemand, *Kaiser Max auf der Martinswald*, il se donna pour tâche d'écrire une première œuvre hongroise, une composition pour le piano. Dans les treize années suivantes, il devait composer une série de chefs-d'œuvre ; outre *Szép Ilon* et *Álmos* déjà cités, une cantate : *Fête de purification des Hongrois à la rivière Ung*, sur une poésie de Kazinczy (1860) ; trois œuvres symphoniques : une *Musique funèbre* pour la mort de Széchenyi (1860) ; une *Ouverture solennelle* (1861) ; un poème symphonique dont la musique est, hélas, perdue : *Triomphe et misère du Honvéd*. Il écrivit également d'intéressantes *Etudes* pour piano, un *Hommage à Kazinczy*, des *Images pour les enfants hongrois* et de nombreux chœurs et mélodies. Critique et essayiste de talent, il collabora aux *Zenészeti lapok* ; c'est lui qui introduisit dans la

musique hongroise l'esprit analytique et formel. Musicien accompli, il pouvait sembler destiné à jouer un rôle de premier plan à l'*Académie de Musique*, aux côtés de Liszt et d'Erkel. Il n'a malheureusement pas vécu jusqu'à la fondation de cette institution ; il est mort prématurément, à l'âge de 55 ans.

Autres genres de théâtre lyrique
Fonction urbanisatrice de la musique

A l'époque du romantisme, l'opéra historique et féerique était bien adapté à la pensée d'une foule en quête d'illusions héroïques. Mais l'opéra ne pouvait satisfaire à toutes ses aspirations.

Aussi, à côté de l'opéra, se développe en Hongrie une sorte de drame mêlé de musique, forme qui se cherche au début du siècle. Exemple : le *György Cserni* de Mátray (1812). La forme définitive se trouve réalisée dans le *népszinmü* (drame populaire), vers 1840. Déjà *Le Notaire de Peleske*, de József Gaál, avec musique de Thern, sorte de comédie populaire, obtenait un gros succès en 1838. De 1843 à 1875 (date à laquelle un nouveau théâtre sera inauguré à Budapest pour des pièces de ce genre), on représente sur la scène du Théâtre national une cinquantaine de drames populaires, dont la musique comporte principalement des chansons (œuvres de Szerdahelyi, Egressy, Gyula Erkel, Szentirmay, K. Doppler, Bognár, etc.). Ces pièces furent à la base du développement de la mélodie populiste dont nous avons parlé précédemment et qui joua un rôle si déterminant dans la musique hongroise du siècle. Ce sont les gens du peuple qui apparaissent dans ces pièces : déserteurs, brigands, amoureux, filles-mères, gendarmes, etc., sous un aspect toujours roman-

tique, sentimental et quelque peu stéréotypé. Quel que soit le jugement de notre époque sur la valeur artistique de ces drames mêlés de musique, il faut reconnaître qu'ils ont bien répondu aux aspirations de l'époque : contribuer à « magyariser » la classe moyenne et orienter sa sympathie vers la classe paysanne sous le signe des idées philanthropiques et généreuses (1).

Cette fonction « civilisatrice » de la musique chantée se retrouve naturellement en dehors du théâtre : le chant choral, par exemple, se développe de plus en plus, il est vrai avec prédominance des chœurs masculins. Dès la deuxième moitié du siècle, le nombre de ces ensembles augmente : Liszt, Erkel, Mosonyi et d'autres compositeurs connus écrivent des chœurs pour voix d'hommes. En 1867, les orphéons (en hongrois : *dalárda*) se sentent assez forts pour jeter la base d'une Fédération nationale à Arad ; fédération dont la direction musicale sera assumée par Erkel.

Musique instrumentale

La danse hongroise a définitivement acquis son droit de cité dans la vie musicale, puisque son influence rayonne déjà bien au delà de ses propres limites. En tant que danse, elle provoquera de nouvelles créations musicales et chorégraphiques, entre autres, la *csárdás* (2) qui, contrairement à ce qu'on croit souvent, est une danse de création assez récente (vers 1835) et le *körtánc* (2) qui voulait être l'équivalent hongrois du quadrille. *Körtánc* et *csárdás*

(1) Après 1860, le *népszinmü* donnera naissance à l'opérette hongroise qui sera, en quelque sorte, son sous-genre. Après les essais de Géza Allaga, l'opérette trouvera sa vogue plus tard, vers les années 80, dans les œuvres de György Bánffy, Elek Erkel et Lajos Serly. Plus tard, elle s'identifiera de plus en plus avec le genre viennois.

(2) Prononcer : tchardache ; Keurtânts.

étaient au début des danses de la haute société, mais de différents caractères. La première se donnait des allures nobles, tandis que la *csárdás* était une danse de nature rustique formée du développement des parties rapides du *verbunkos* (le mot *csárda*, d'origine perse, introduit en hongrois au XVIII^e^ siècle, signifie auberge ; cette danse a fini par être effectivement adoptée dans les milieux populaires).

Márk Rózsavölgyi (de son vrai nom Rosenthal) est la figure la plus représentative des tendances nouvelles. Né en 1787 à Balassagyarmat, il fit ses études à Prague, puis vint mener en Hongrie la vie d'un brillant violoniste. Le début de sa carrière coïncide avec l'apogée de la génération de Bihari et de Lavotta dont il perpétue les traditions. On retrouve de ses œuvres dans les *Chants hongrois de Veszprém*. Installé définitivement à Pest en 1833, il trouvera sa place quatre ans plus tard dans la première équipe du Théâtre national, où il tiendra un rôle important grâce à son talent et à sa culture. On lui doit les meilleures *csárdás* de son temps, des *körtánc-s* (la première, de 1842), un opéra, un *Rondo à la hongroise*, un *Chant national de joie* (Nemzeti örömhangok), composé pour l'inauguration du Théâtre national. C'est lui qui créa en Hongrie la suite de forme cyclique après les suites à programme de Lavotta et de Csermák. A la fin de sa vie, Rózsavölgyi pouvait s'enorgueillir d'avoir eu quelque ascendant non seulement sur Liszt et Erkel, mais aussi sur les poètes. Petöfi, dans des vers saisissants, a déploré sa mort survenue en 1848.

Liszt, compositeur hongrois

Né le 21 octobre 1811 à Doborján (Hongrie occidentale, comitat de Sopron), Ferenc Liszt, musicien romantique par essence, au caractère universel,

tente de prouver toute sa vie son profond attachement à la musique de son pays natal. Nous ne retracerons pas ici la biographie déjà bien connue du génial virtuose. Nous nous contenterons d'insister sur le côté hongrois de ses activités et sur les aspects particuliers de son inspiration qui en découlèrent. Ces aspects, bien qu'épisodiques dans la production du grand musicien, n'en ont pas moins une importance exceptionnelle pour l'évolution de la musique hongroise de son époque.

Il avait à peine neuf ans lorsqu'il donna ses premiers récitals à Sopron et à Pozsony. En 1823, avant de partir pour l'étranger, ses études terminées, il fut présenté au public de Pest qui l'accueillit avec enthousiasme. Il ne devait revenir en Hongrie que seize ans plus tard. Il avait alors 28 ans et sa carrière de virtuose était déjà universellement reconnue. La ville de Pest venait d'être gravement atteinte par les inondations du Danube (mars 1838) ; Liszt, avec sa générosité coutumière, s'empressa de verser le bénéfice de ses récitals aux sinistrés. Cette largesse spontanée lui valut d'être invité à se faire entendre officiellement dans son pays natal. A la fin de l'année 1839, Pest lui fit un accueil délirant. Il fut l'objet de tous les hommages : à l'issue d'un récital, ses amis hongrois lui remirent une épée et la ville de Pest lui décerna le titre de citoyen d'honneur. Il donna un concert au profit de l'École nationale de Musique qui allait entrer en activité. Il interpréta une paraphrase de sa composition sur la *Marche de Rákóczi*. Ce n'est pas sa première œuvre hongroise. En 1841, paraissait l'ode du grand poète Vörösmarty, *A Ferenc Liszt*, véritable manifeste de la volonté de vivre du peuple hongrois. Le poème symphonique *Hungaria* de Liszt (1854) en était la réponse.

Il revint en son pays (1846), puis à nouveau,

dix ans plus tard, pour surveiller personnellement les répétitions de sa *Messe* composée à l'occasion de la consécration de la basilique d'Esztergom. C'est à ce moment qu'il entre au tiers ordre des Franciscains à Pest (1856). En 1865, à l'apogée de sa carrière, il revient à nouveau au pays pour diriger personnellement la première exécution de son oratorio *La légende de sainte Elisabeth* pendant les festivités du 25e anniversaire de l'Ecole nationale de Musique. L'année suivante, il se met à composer sa *Messe du couronnement*, laquelle, malgré les intrigues des milieux autoritaires viennois, fut exécutée le jour même du couronnement de François-Joseph (elle contient des évocations *Kuruc*). En 1873, on fête à Pest le cinquantenaire de son premier récital et, la même année, le Parlement hongrois vote une loi pour l'établissement d'une *Académie de Musique* qui ouvrira ses portes deux ans plus tard. Liszt en sera le président et dirigera la classe supérieure de piano. A partir de ce moment et jusqu'à la fin de ses jours, il passera régulièrement une partie de la saison musicale à Budapest, entouré de ses nombreux amis et de ses disciples. La mort devait le surprendre, en pleine activité (1886).

L'œuvre hongroise de Liszt peut être divisée en trois périodes : la première, celle des *Rapsodies* nos I à XV (les cinq dernières ont été composées bien plus tard, dans un esprit déjà différent), paraphrases sur des mélodies déjà publiées par des compositeurs hongrois de son temps : Bernáth, Thern, Bartay, Rózsavölgyi, Bognár, Ábrányi et autres. Dans ce travail, Liszt, en virtuose, se montre plus habile compilateur que créateur. Les quinze premières *Rapsodies* sont, en quelque sorte, l'apothéose de la musique hongroise des années 40. De cette époque datent quelques autres œuvres originales, comme

les *Deux marches hongroises*. A côté d'elles, on trouve le *Carnaval de Pest* (1847), la *Fantaisie hongroise* pour piano et orchestre d'après la 14e *Rapsodie* (1852), une mélodie pour chant et piano, *Adieu* (1846), sur un poème de Lázár Petrichevich-Horváth, un chœur d'hommes sur une poésie de János Garay et les deux œuvres d'inspiration hongroise : *Zum Andenken* (1828) et *Mélodies hongroises*, d'après Fr. Schubert. Notons également deux manuscrits inédits : les transcriptions du *Chant du Cygne* et de la *Marche* de l'opéra *László Hunyadi* d'Erkel (1847), enfin une cantate intitulée *Ungaria* (1848).

La deuxième période commence à la création du poème symphonique *Hungaria* et va jusqu'à la *Messe du couronnement*. Dès lors, Liszt ne vient plus que rarement en Hongrie, mais les rapports qu'il maintient avec son pays natal n'en sont que plus profonds. Les éléments brillants de son écriture disparaissent peu à peu. Il lui arrive encore de transcrire et d'harmoniser des mélodies hongroises toutes faites (celles écrites par des aristocrates dilettantes, Léo Festetich et Imre Széchenyi entre autres, ainsi que les *Cinq chansons populaires hongroises* de 1873). Ce ne sont pas là les morceaux typiques de son art hongrois ; toutefois, leur esprit tranche déjà avec celui des *Rapsodies*, l'écriture en est à la fois plus sobre et harmoniquement plus riche.

La troisième période (ses dix-neuf dernières années) paraît l'époque la plus merveilleuse. Jusqu'à sa mort, Liszt ne cesse d'évoluer, de chercher, même si le terrain de ses recherches l'isole de plus en plus du public. Sa dernière manière est aujourd'hui encore assez mal connue des musicologues ; à la lumière des recherches, le rôle de Liszt nous apparaît de plus en

plus important. Un quart de siècle avant Schönberg, il écrivait des œuvres atonales. Dans cette dernière manière, l'inspiration hongroise est toujours présente et semble se renforcer à mesure que s'intensifient les rapports de Liszt avec la Hongrie. Si, dans la deuxième période de sa production, il n'utilisait les mélodies hongroises qu'à titre d'éléments nationaux intégrés même dans des œuvres grandioses, comme la *Légende de sainte Elisabeth* ou la *Messe du couronnement*, Liszt, à la fin de sa vie, écrit des œuvres hongroises très originales, sans faire appel aux mélodies toutes faites. Il se sert largement d'éléments *verbunkos*, qu'il traite d'une façon toute personnelle, exemple : *Sunt lacrimae rerum, en mode hongrois*, figurant au troisième cahier des *Années de Pèlerinage* (il projetait, paraît-il, un quatrième cahier entièrement hongrois), qui nous apparaît aujourd'hui comme la conclusion artistique parfaite du style *verbunkos*. Parmi les autres œuvres hongroises de cette époque, citons les dernières *Rapsodies*, la *Csárdás macabre* (1882), le *Chant royal* (écrit en 1884 pour l'inauguration de l'Opéra national, mais qui ne put être exécuté, à cause du fameux *Chant de Rákóczi* qui s'y trouve), puis les *Deux csárdás* (1884) et surtout les *Portraits historiques hongrois*, sept pièces pour piano consacrées à la mémoire de István Széchenyi, Ferenc Deák, József Eötvös, László Teleki, Mihály Vörösmarty, Sándor Petöfi et Mihály Mosonyi. Cette composition occupe une place à part dans l'œuvre hongroise de Liszt et depuis son édition hongroise récente, elle joue enfin le rôle que Liszt lui avait destiné (1).

(1) La liste complète des œuvres hongroises de Liszt a été dressée par Ervin Major (Budapest, 1940). Dans d'autres œuvres, nous trouvons encore quelques éléments hongrois. Il existe enfin d'autres compositions dites hongroises comme *Funérailles (octobre 1849)*,

Les rapports des trois « grands »

Liszt, Erkel et Mosonyi étaient de la même génération, leurs terrains d'activité étaient souvent voisins, ce qui explique les rapports suivis qu'ils ont entretenus et les influences réciproques qui en découlèrent.

Les lignes générales de l'évolution de l'écriture de Liszt et de celle d'Erkel sont à peu près les mêmes. Il y a pourtant des différences fondamentales entre leurs styles. Erkel, plus près que Liszt des sources, aurait pu puiser comme lui dans les chansons populistes. Mais il s'est contenté d'ajouter des éléments de *verbunkos* dans ses opéras par ailleurs bâtis selon les procédés habituels de l'opéra étranger. Erkel représente à nos yeux la communauté nationale de son temps, même si cette communauté n'a su entièrement apprécier son talent et est restée indifférente à ses dernières œuvres. Tout autre est Liszt qui, dans la dernière période de son activité créatrice, compose en marge de tout public, même imaginaire. Entre les deux compositeurs exista cependant une amitié désintéressée qui, à la fin de leur vie, a pris la forme d'une étroite collaboration sur le plan de l'enseignement. Nous savons que Liszt appréciait beaucoup l'*Hunyadi* d'Erkel ; il en fit plusieurs transcriptions pour piano, dont le *Chant du cygne* et la *Marche* nous sont conservés.

C'est incontestablement Mosonyi qui eut le plus d'influence sur ses deux grands contemporains. Liszt et Erkel tenaient en grande estime son esprit méthodique et sa haute érudition. Erkel ne pouvait témoigner à Mosonyi plus de confiance et d'amitié

Harmonies poétiques et religieuses n° 7, mais elles n'ont de rapport avec la Hongrie que par leur sujet. La version pour orchestre des *6 Rapsodies hongroises* (1875) a été orchestrée en collaboration avec F. Doppler.

qu'en demandant à cet illustre confrère d'enseigner la musique à ses propres enfants. Liszt rendit hommage à Mosonyi, non seulement dans ses *Portraits historiques*, mais dans une musique funèbre écrite à l'occasion de ses funérailles et dans sa *Fantasia* écrite sur les thèmes de l'opéra *Szép Ilon* (1865). L'influence de Mosonyi sur la dernière manière hongroise de Liszt est très nette.

Robert Volkmann (1815-1883)

En tant que compositeur, son importance n'est pas moins grande que celle d'Erkel et de Mosonyi. S'il n'est que peu cité comme grand musicien hongrois du siècle, c'est qu'il est né en Saxe et que, malgré ses sympathies pour le pays où il fit carrière, il ne chercha jamais à renier ses origines. Son cas est assez curieux. Sauf une absence de quatre années, il vécut à Pest de 1841 jusqu'à sa mort, mais ce n'est ni la musique hongroise, ni même l'attrait d'une vie sans souci qui l'y ont fixé, car, pendant près de quarante ans, il vécut très modestement et presque en dehors de la vie musicale. Il n'a jamais appris la langue hongroise et le style musical hongrois du siècle n'influença son œuvre qu'accidentellement (*Ouverture solennelle* pour le 25e anniversaire de l'Ecole nationale de Musique, *Visegràd* et *Sept esquisses hongroises* pour piano, chœurs d'hommes). La plupart de ses autres œuvres (deux *Symphonies*, une *Ouverture pour Richard III*, des *Sérénades* pour orchestre à cordes et de la musique de chambre) ont été présentées en Hongrie. En 1875, Volkmann devient professeur de la classe de composition à l'*Académie de Musique*. Plusieurs de ses élèves hongrois (Géza Zichy, Gyula J. Major) et de nombreux amis ont laissé un témoignage affectueux à son égard. La place qu'il occupe dans la musique allemande de son temps est assez considérable. En Hongrie, il fut peut-être le plus éminent, en tout cas le dernier représentant d'une culture musicale allemande que l'on rencontre à plusieurs époques dans l'évolution de la civilisation hongroise.

Gábor Mátray (1797-1875)

Fils d'instituteur, Gábor Mátray, né Róthkrepf est devenu le pionnier de toute la science musicale. Directeur de l'Ecole nationale de Musique à Pest, conservateur au Musée natio-

nal, il mène, durant soixante ans, une activité de compositeur, de pédagogue et d'érudit. On lui doit les premières publications historiques et folkloriques sur la musique hongroise, ainsi que d'autres ouvrages généraux. Si ses recueils de mélodies populaires ne se sont pas révélés plus authentiques que la plupart des autres publications de son temps, ils ont eu cependant le grand mérite de préparer le travail à des successeurs musicologues, comme Bartalus.

Kornél Ábrányi (1822-1903)

Pianiste et compositeur, Ábrányi fit ses études à Paris avec Kalkbrenner et Chopin, puis à Vienne avec Fischof. Compositeur plus fécond que génial, son œuvre comprend surtout des *Fantaisies*, des *Nocturnes* et des *pièces de caractère* pour le piano. Cependant, son nom est associé à tout ce qui touche à la musique hongroise de son temps. Secrétaire de la Fédération nationale des Orphéons, puis de l'Académie nationale de Musique, il fut le collaborateur le plus immédiat de Liszt et d'Erkel. En 1860, il fonda la première revue musicale hongroise, les *Zenészeti lapok*, organe de combat auquel collaborèrent Mosonyi aux côtés de Bartalus, Bertha et d'autres. Ils firent admettre Wagner en Hongrie, tout en luttant contre un certain cosmopolitisme qui tentait de dépersonnaliser la musique hongroise. Ábrányi faisait paraître en 1900 un fort volume sur la musique hongroise du XIX^e^ siècle, document précieux et témoignage d'un homme qui avait pu être l'ami de presque tous les grands musiciens de son temps.

Les compositeurs de la fin du XIX^e^

Elève de Mosonyi, Sándor Bertha (1843-1912) occupe une place assez particulière. En 1862, il quittait la Hongrie pour Leipzig et Paris où il s'installait à titre définitif. C'est là qu'il réalisa son œuvre. Son opéra, *Mathias Corvin*, fut présenté à l'Opéra-Comique en 1883 et, l'année suivante, à Budapest. On lui doit des œuvres cycliques « à la hongroise », *Suites*, *Palotás*, etc., pour le piano, ainsi que des chœurs composés sur des poésies de Petöfi. Farouchement opposé à Wagner, à Liszt et au romantisme musical en général, il reste, à nos yeux et malgré tout, un compositeur d'inspiration romantique. Sa musique hongroise veut ignorer tous les essais qui ont été faits jusqu'alors ; mais, puisqu'il ne pouvait pas connaître, à son époque, les bases réelles du folklore, elle ne pouvait être

que d'imagination. Les nombreux écrits qu'il nous a laissés dans les périodiques, tant français que hongrois, auxquels il a collaboré, expriment avec intransigeance des principes esthétiques qui permettent de considérer ce musicien comme un précurseur, quelque peu solitaire, du grand renouveau du XX^e siècle.

Plus connu sous le prénom de Stephen, István HELLER (1813-1888), pianiste et compositeur né à Pest, vint, avant Bertha, faire carrière à Paris. Il fut l'ami estimé de Liszt, de Chopin, de Berlioz. S'il a tenu jusqu'à la fin de ses jours à garder des liens avec son pays d'origine, rien de son œuvre ne décèle un caractère national. Il est surtout connu par son œuvre pianistique, qui figure en bonne place dans nos anthologies classiques.

Imre SZÉKELY (1823-1887), au contraire d'Heller, après de brillants débuts à l'étranger dans la carrière de virtuose, tint à revenir dans son pays en 1852 pour s'y consacrer à l'enseignement et à la composition. Ces dernières, *Idylles* et *Fantaisies hongroises*, sont proches parentes des *Rapsodies* de Liszt.

Citons encore, parmi les pianistes compositeurs, Henrik GOBBI (1842-1920) à qui l'on doit, parmi d'autres œuvres de caractère national, une *Grande sonate dans le style hongrois* écrite pour le piano (op. 13, 1867).

La plupart des grands violonistes hongrois du siècle ont également composé des œuvres : on doit à József Reményi (1828-1898) un quatuor à cordes en style hongrois, *Délibáb* (1861) ; à József Joachim (1831-1907), partenaire et ami de Brahms, un *Concerto hongrois* et des *Variations sur un thème hongrois* pour violon et orchestre.

Si ces deux musiciens se sont expatriés, Jenö HUBAY (1858-1937), fils du violoniste Károly Huber, dont nous avons parlé à propos de l'opéra, revenait dans son pays à l'âge de 28 ans, après s'être fait connaître comme brillant virtuose sur les estrades étrangères, principalement en Belgique et en France, au titre d'élève et successeur d'Henri Vieuxtemps. A Budapest, il prit, en 1886, la direction de la classe de violon à l'Académie nationale de Musique. Il la garda cinquante années, durant lesquelles le rôle du maître put être comparé à celui de Liszt. Compositeur fécond, il laisse, en dehors de nombreuses œuvres didactiques, des œuvres symphoniques et des pièces de virtuosité « à la hongroise » pour violon, des opéras parmi lesquels *Le luthier de Crémone*, sur un livret original de François Coppée et H. Beauclair (1894), obtint un assez grand succès. D'esprit franco-italien, la musique de théâtre de Hubay contraste avec celle toute empreinte de germanisme de ses contemporains.

Károly GOLDMARK (1830-1915), né à Keszthely en Transdanubie, musicien autodidacte. Après des débuts pénibles, il s'imposait comme l'un des meilleurs musiciens de son temps et jouissait de l'estime des plus grands. Quoique établi à Vienne, il resta en liaison constante avec la vie musicale des Hongrois, c'est à Budapest qu'on lui créa ses opéras, dont *La reine de Saba*, qui est toujours au répertoire des théâtres lyriques depuis 1876. On lui doit, outre des chœurs et de la musique de chambre, un *Concerto* pour violon et orchestre très réussi, la fameuse *Ouverture de Sakountala*, la symphonie *Noces villageoises*, enfin le poème symphonique *Zrinyi*, où les éléments hongrois apparaissent surtout à titre de couleur locale.

Ödön MIHALOVICH (1842-1929), l'un des principaux élèves de Mosonyi, à l'encontre de son condisciple Bertha, soutint en Hongrie le courant wagnérien. Quatre symphonies et des opéras, dont *Toldi szerelme* (thème historique hongrois traité en langage musical germanique), témoignent de sa valeur de compositeur. A la mort de Liszt, il prenait la direction de l'Académie nationale de Musique. Son nom reste lié à la renommée mondiale de cette institution.

Il serait difficile de mentionner tous les musiciens hongrois de cette fin de siècle.

En 1885 parut, sous la direction de Bartalus, la fameuse anthologie pour piano, *Magyar zeneköltök kiállitási albuma* (Album d'exposition des compositeurs hongrois), dans laquelle on peut trouver, à côté d'œuvres de Liszt, Heller et autres noms déjà cités, des pages de László Zimay, Sándor Nikolits, Géza Zichy, Károly Aggházy, Gyula J. Major, etc.

Citons encore Károly Szabados, Ede Poldini, Ödön Farkas, Gyula Beliczay et Emil Ábrányi (petit-fils de Kornél). Leur œuvre perpétue les traditions post-romantiques de la fin du XIX^e^ siècle, toujours vivantes d'ailleurs au XX^e^ avec les personnalités d'Ernö DOHNÁNYI (célèbre pianiste et compositeur, né en 1877 à Pozsony, auteur d'opéras, d'œuvres symphoniques et de musique de chambre également appréciés) et de Léo WEINER, né en 1885, dont la musique de chambre (trois quatuors à cordes, deux sonates pour violon et piano, divertimenti, etc.) et le talent d'orchestrateur sont universellement appréciés. Tandis que POLDINI, SZABADOS et E. ÁBRÁNYI se distinguaient à l'opéra, le célèbre auteur de la *Veuve joyeuse*, Ferenc LEHÁR (né à Komárom en 1870) et Imre KÁLMÁN, enrichissaient le domaine de l'opérette viennoise. Quant à Albert SIKLÓS, avant tout symphoniste distingué, son souvenir reste gravé dans la mémoire de ceux qui eurent le bonheur d'être ses élèves à l'Académie de Musique, tant il a su donner de son immense culture.

Si, profitant du rayonnement de la musique hongroise au XIX^e siècle, beaucoup de musiciens hongrois ont, à l'exemple de Bertha, Goldmark, Heller, Reményi, Joachim, Poldini, etc., fait carrière à l'étranger, beaucoup de musiciens étrangers, principalement des Allemands et des Tchèques, sont venus enseigner en Hongrie à la fin du XIX^e siècle. A la mort de Volkmann, la classe de composition de l'Académie nationale de Musique a été confiée au compositeur allemand Hans KOESSLER, puis à l'Autrichien Victor HERZFELD (né à Pozsony), auxquels revient le mérite d'avoir formé les meilleurs musiciens du XX^e siècle.

Après la mort de Liszt, l'Académie qui, au début, ne comptait que cinq professeurs dont deux auxiliaires, s'adjoint des classes de toutes les disciplines : violon, violoncelle, cymbalum, instruments à vent, chant, etc. A l'époque où Hubay prenait la direction de la classe de violon, il faisait créer la classe de violoncelle, dont la charge était confiée à son ami Dávid POPPER, né à Prague. Les œuvres brillantes de ce dernier sont universellement connues.

Chapitre VII

RENOUVEAU DE LA MUSIQUE HONGROISE AU XX^e SIÈCLE

Si nous considérons l'ensemble de la vie intellectuelle en Hongrie au début du XX^e siècle, nous constatons que, jamais peut-être, le pays n'a compté autant de savants et de grands artistes qu'à cette époque-là. Une littérature d'avant-garde s'exprime ; principalement dans la revue *Nyugat*, à laquelle collabore une pléiade d'écrivains illustres, entre autres le poète Ady et le romancier Móricz, bien connus en France. Toute la vie publique reflète l'agitation sociale et nationale des premières années du siècle, agitation qui devait se manifester en Hongrie avec une ardeur particulièrement passionnée. Ce fut aussi le point de départ pour la jeune musique hongroise.

A la classe de Koessler, deux jeunes élèves se distinguent par leur attitude particulièrement anticonformiste. Patriotes, Béla Bartók et Zoltán Kodály veulent se dégager de l'influence unilatérale de la musique allemande. Mais ils sentent bien que les tentatives entreprises par leurs prédécesseurs en vue de créer un art national ont été sans résultat durable. Ils n'acceptent aucun compromis, aucune demi-solution. Hommes de science autant qu'artistes, ils partent à la recherche des bases réelles d'un style national et seront les véritables fondateurs d'une

école hongroise à retentissement universel. Quoique de tempéraments différents, leurs idées et leurs buts sont les mêmes. Entre eux se noue une amitié aussi durable que féconde.

Béla BARTÓK est né le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós (partie méridionale de la Grande Plaine hongroise), où son père était directeur de l'Ecole d'Agriculture. Orphelin très jeune, sa mère fit tous les sacrifices pour l'élever et lui permit ainsi de devenir un grand pianiste virtuose. Il suivit à l'Académie l'enseignement d'István Thomán pour le piano et entra en 1899 à la classe de composition de Koessler. Ses premières œuvres sont marquées, malgré tout, par l'influence de Richard Strauss, représentant alors le néo-wagnérisme et l'avant-garde de la musique européenne à la fois. Mais on sent que Bartók veut continuer le chemin tracé par Liszt, chemin que le Maître avait abandonné quinze années plus tôt. C'est la période romantique de Bartók considérée par certains auteurs comme sa première manière. Une grande sensibilité aux traditions nationales s'y manifeste, mais ses traditions ne sont encore que verbunkos ou chanson populiste. Ainsi la *Rapsodie pour piano et orchestre*, les deux premières *Suites pour orchestre* et le poème symphonique *Kossuth*, écrit à la gloire de la Guerre d'Indépendance et qui, présenté en 1904 à Budapest et à Manchester, provoqua tant de controverses violentes et de manifestations d'enthousiasme de la part des critiques et du public. Mais ceux qui y saluaient le génial compositeur du réveil national semblent l'avoir totalement délaissé très peu de temps après. C'est que Bartók venait de recevoir le choc de la découverte du folklore. En homme logique et consciencieux, il n'hésite pas à en tirer une conclusion essentielle pour sa musique, mais au

détriment de son propre succès immédiat. Abandonnant toute illusion romantique, il base désormais son langage sur le langage véritable du peuple. Il ne subira plus guère d'influence au cours de sa vie ; les quelques analogies qu'on peut déceler dans son œuvre, à différentes époques, avec les musiques de Debussy ou de Schoenberg, ne sont que les manifestations toutes fortuites d'une certaine communauté d'esprit. Comme Liszt, Bartók ne connaît pas le repos, son évolution artistique est une progression ininterrompue, un effort continu pour établir le rapport étroit du langage populaire à la musique savante. A mesure que s'étendent ses découvertes folkloriques, sa musique s'enrichit, son art devient plus universel, sans perdre pour autant ses profondes attaches avec le sol de la patrie. Il n'y a peut-être pas de compositeur contemporain qui soit remonté comme lui à la source même de toute musique, qui, pour élever à la gloire de son temps un monument sonore, n'ait cherché comme lui à connaître et à comprendre jusqu'aux plus élémentaires émotions de l'homme primitif. Dans l'œuvre de Bartók, le folklore joue un rôle analogue à celui du choral protestant dans l'œuvre de Bach. Chez Bartók, les façons de manier l'élément folklorique se renouvellent sans cesse. L'écriture bartókienne suit une longue et continuelle évolution. Non seulement Bartók ne fait jamais retour sur son œuvre, mais il est un des rares compositeurs à ne se répéter pour ainsi dire jamais. Au début de sa carrière, il semble surtout harmoniser des folklores ; le milieu harmonique qu'il crée autour de la mélodie originale souligne, en quelque sorte, son potentiel de musicalité (*Gyermekeknek*, recueil à l'usage des enfants de petites pièces pour piano sur des mélodies hongroises et slovaques, *Noëls roumains*, *Six danses*

roumaines, *Sonatine* pour piano, *Huit mélodies populaires* pour chant et piano, etc.). D'autres fois, il traite le chant populaire comme une sorte de *cantus firmus*, le variant, le développant, tirant de ses éléments mélodiques et rythmiques une œuvre absolument originale (*Rondos*, *Sonate* pour piano, *Rapsodies* pour violon, etc.). Souvent même, ce ne sont que des formes assez éloignées de la source originelle qui dévoilent d'où provient l'inspiration (*Suite op. 14*, *Allegro barbaro*, *Suite de danses*, etc.). Et lorsque Bartók n'emprunte apparemment rien au folklore, ses compositions sont cependant inséparablement liées organiquement à l'ensemble de son œuvre d'inspiration folklorique, par l'aspect dépouillé de son écriture, par la forme architecturale et par l'atmosphère qui s'en dégage (deux *Sonates* pour violon et piano, la plupart des *Bagatelles* pour piano, *III^e* et *IV^e quatuors* à cordes).

Entre 1907 (date à laquelle il devient à son tour professeur de piano à l'Académie), et 1920, il expose l'ensemble de ses principes esthétiques. Il compose, entre autres, un opéra, *Le Château de Barbe-bleue* (1911) et deux ballets, *Le Prince de bois* (1916), *Le Mandarin merveilleux* (1919). Par la suite, il affirmera un attachement à la stricte forme architecturale, ce qui le rapproche encore de Bach et surtout de Beethoven, comme l'unité de ses compositions cycliques le rapproche de Liszt. Citons pour exemples trois sommets de l'art bartókien de cette époque : *Cantata profana* (1930), *V^e Quatuor à cordes* (1934), *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936). Vient alors la période, trop courte hélas, des dernières œuvres, dans lesquelles Bartók aura réalisé pleinement le but qu'il s'était donné, de doter la musique hongroise d'un langage à la fois national et universel. La préfiguration en est dans les œuvres

mi-didactiques comme *Mikrocosmos*, recueil de pièces pour piano de difficulté progressive, *27 petits chœurs*, *44 Duos pour violons*. L'épanouissement, ce furent le *Concerto pour violon* (1938), le *VI*e *Quatuor* et le *Divertimento* pour cordes (tous deux de 1939), suivis des œuvres écrites en Amérique où le maître est mort le 26 septembre 1945, ayant préféré l'exil à une vie de contrainte sous la menace de la pression hitlérienne, qui s'alourdissait sur son pays (*Concerto* pour orchestre, *Sonate* pour violon seul, *III*e *Concerto* pour piano et orchestre, *Concerto* pour alto et orchestre — ces deux dernières œuvres ont été achevées par Tibor Serly).

Zoltán KODÁLY est né le 16 décembre 1882 à Kecskemét. Fils d'un agent supérieur des Chemins de Fer hongrois, il passa ses années d'enfance et d'adolescence à Galánta et à Nagyszombat. En 1900, il se rendit à Budapest pour s'inscrire à la fois à la Faculté des Lettres et à l'Académie de Musique ; il devint interne au Collège Eötvös, établissement hongrois organisé sur le modèle de notre Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris. Pendant ses années d'études, il semble hésiter encore entre la carrière de professeur de lettres et celle de musicien. Mais, en 1906, année de la soutenance de sa thèse sur *La structure strophique de la poésie populaire hongroise*, il a pourtant déjà opté. En 1904, il fit le pèlerinage de Bayreuth. Si ce voyage devait rester sans effet sur l'évolution artistique du Maître, du moins put-il être de quelque influence sur sa décision. *Soir*, *Chœurs mixtes* (1904), *Adagio* pour violon et piano (1905) laissent déjà présager un langage nouveau.

De bonne heure, il s'initiait à la recherche folklorique et menait ses premières enquêtes parmi les paysans hongrois de la Petite Plaine où il avait passé son enfance. En 1906, il repartait pour une

deuxième investigation dans le domaine du folklore, accompagné de son ami Béla Bartók. Si étrange que cela puisse paraître, Bartók et Kodály, tous deux élèves de Kœssler, ne se sont pas connus à l'Académie, mais se lièrent chez Mme Gruber, née Emma Sándor, dont le salon était fréquenté par l'élite des musiciens, et qui devint par la suite Mme Kodály.

De 1906 date la première version de *Soir d'été*, pour orchestre. L'année 1907 est marquée par un séjour prolongé à Paris, où Kodály assiste en auditeur aux classes de composition de Widor. Il fait la connaissance des musiciens les plus éminents. L'art de Claude Debussy le pénètre profondément et le marquera pour la vie. Il écrit une *Méditation sur un thème de Claude Debussy* pour piano.

En même temps que Bartók, en 1907, il est nommé professeur à l'Académie. Il y enseigne tout d'abord la théorie de la musique, puis l'harmonie ; puis il prendra plus tard la direction d'une classe de composition dont il restera titulaire jusqu'à sa retraite.

Les 12 premières œuvres de son catalogue ont été composées entre 1907 et 1922. Plusieurs œuvres de jeunesse n'y figurent pas. Il n'avait pas encore 30 ans que sa plume avait acquis une maîtrise parfaite et qu'il pouvait être déjà considéré, à juste titre, comme un chef d'école. A l'opposé de Bartók, Kodály n'a pas connu de période romantique dans sa création. Sa musique s'impose à nous dès les premières œuvres par son unité, son homogénéité, ainsi que par sa clarté et son essence classique.

Très tôt, il prenait position en matière d'art et d'esthétique ; il devait y rester fidèle toute sa vie. Son écriture joint l'élément folklorique aux harmonies impressionnistes, aux formes et au contrepoint classiques, sous le signe d'une unité indissoluble. Cette synthèse totale entre les diverses tradi-

tions orales d'un art savant (synthèse à laquelle visait également Bartók, mais il n'atteignit son but qu'à la fin de sa vie) est chez Kodály le point de départ. Si l'art de Bartók est en évolution perpétuelle, la qualité principale de celui de Kodály réside dans sa stabilité. Bien sûr, sa pensée évolue, comme celle de tous les créateurs. Mais cette évolution ne saurait modifier les traits essentiels de son écriture ; elle se manifesterait plus volontiers dans la recherche formelle. Ses premières œuvres sont surtout des pages de musique de chambre (deux quatuors à cordes, un trio pour deux violons et alto, un duo pour violon et violoncelle, une sonate pour violoncelle seul, l'instrument qu'il pratiquait lui-même, une sonate pour violoncelle et piano, des mélodies pour chant et piano).

Evénement capital dans la vie artistique de Kodály, et qui marque toute l'histoire de la musique hongroise : la création en 1923 de son *Psalmus hungaricus* pour ténor solo, chœur mixte et orchestre, œuvre qui lui fut commandée, comme à Bartók la *Suite de danses*, pour le 50e anniversaire de la capitale « Budapest ». *Psalmus hungaricus* est à l'apogée de l'art de Kodály et cette œuvre élève un monument immortel au peuple hongrois. Par la suite, le maître évoluera vers le contrepoint vocal, et créera d'autres chefs-d'œuvre. Ses chœurs *a cappella* forment la partie essentielle de son œuvre : Kodály est avant tout un compositeur vocal, point qui le différencie de Bartók, dont la création touche avant tout le domaine instrumental. Dans les chœurs de Kodály souffle l'esprit de Palestrina transposé dans un langage profondément hongrois. Parmi les plus importants, citons : *Jésus et les marchands du temple*, *Tableaux de Mátra*, véritable symphonie chorale tissée de mélodies populaires, *Chants de*

Karád pour voix d'homme et bien d'autres compositions pour chœurs mixtes, chœurs d'enfants et de femmes. Souvent Kodály fait appel aux classiques de la littérature hongroise. On dirait qu'il essaie de recréer le passé pour combler les lacunes de celui-ci en matière de musique écrite.

C'est ce qu'expriment les deux compositions : *Les vœux de paix pour l'année 1801*, sur une poésie de Benedek Virág et l'*Appel de Zrinyi*, cantate grandiose pour chœur mixte et baryton solo, parue en 1955, et qui marquera l'histoire de la musique par la création d'un récitatif spécifiquement hongrois.

Mais Kodály n'aurait su se contenter de composer uniquement pour les voix. Outre sa production de musique de chambre, il a écrit des œuvres symphoniques de valeur, dont les *Danses de Galánta* et les *Danses de Marosszék*, le *Concerto* pour orchestre et les *Variations* sur un thème populaire hongrois. La première version des *Danses de Marosszék* est écrite pour le piano, instrument pour lequel Kodály a composé également des recueils de pièces et des *Danses enfantines*. Enfin n'oublions ni ses deux opéras *Háry János* (1925-1927), et *Soirée des fileuses sicules* (1931-1932), dans lequel il reprend en grande partie les mélodies populaires qu'il avait publiées, pour chant et piano, sous le titre *Magyar Népzene* (dix cahiers, 1924-1932) ; n'oublions pas non plus son *Te Deum* (1936), œuvre d'importance.

L'influence du maître sur l'école hongroise a été décisive. Professeur, il aura transmis avant tout à ses élèves une pensée musicale, à la fois populaire et nationale, en même temps qu'il aura formé des cadres pour l'enseignement de la musique. C'est dans ce but qu'il a écrit de nombreuses œuvres didactiques. Esprit polyvalent et combatif, il a réduit volontairement son champ d'action à la

seule musique hongroise, l'élargissant d'ailleurs par l'évocation historique.

Si l'influence de Bartók nous apparaît aujourd'hui comme universelle, celle de Kodály fut peut-être plus immédiate et directe pour ses compatriotes. Dès les années 1930, ses élèves créaient un mouvement massif de chant choral en Hongrie, diffusant dans un milieu toujours plus étendu les principes esthétiques de l'art national. Citons entre autres les noms de Lajos Bárdos, Zoltán Vásárhelyi, Jenö Ádám, György Kerényi, Gyula Kertész, Imre Csenki, tous compositeurs d'œuvres chorales de valeur ; leur activité continue de nos jours.

Les compagnons de Bartók et Kodály

Parmi eux, László LAJTHA est peut-être aujourd'hui le plus connu à l'étranger. Celui qu'on peut considérer comme le plus français des compositeurs hongrois arrivait à Paris tout jeune pour compléter, auprès de Vincent d'Indy, l'enseignement reçu à l'Académie de Budapest. Depuis, il a toujours gardé des rapports étroits avec la musique et les musiciens français. La plupart de ses œuvres sont éditées à Paris. Récemment, il était élu membre correspondant à l'Institut de France comme successeur d'Enesco. Compositeur de deux ballets, de nombreuses œuvres symphoniques (3 suites, 7 symphonies, etc.), d'œuvres vocales et de musique de chambre (10 quatuors à cordes, trios, sonates pour un ou deux instruments, etc.), folkloriste et musicologue, Lajtha n'est pas seulement l'un des musiciens les plus savants de la Hongrie contemporaine, il possède une forte et originale personnalité qui sait toujours s'exprimer de façon indépendante, ce qui n'exclut nullement les rapprochements que l'on

peut faire de sa pensée avec celle de ses deux grands contemporains. Né en 1892, il est encore en pleine évolution artistique et son autorité ne cesse de croître tant en Hongrie qu'à l'étranger.

De cette même génération, outre Léo WEINER, l'éminent orchestrateur et professeur dont nous avons déjà parlé, Sándor JEMNITZ, né en 1890, mérite une mention particulière : c'est un critique d'une valeur exceptionnelle. Ses nombreuses œuvres symphoniques et instrumentales reflètent un esprit original ; son écriture est apparentée à celle des dodécaphonistes. Arthur HARMAT est le promoteur du renouveau de la musique d'église (nombreuses compositions *a cappella*, *Traité de contrepoint dans l'esprit de la polyphonie palestrinienne*). Antal MOLNÁR (chœurs, mélodies, musique de chambre) se distingue surtout par son activité littéraire : il est l'un des pionniers de la musicologie hongroise contemporaine. Tibor PIHÉTHY est l'auteur de nombreuses pièces pour l'orgue, son instrument. Citons encore deux musiciens de talent, morts prématurément : Géza Vilmos Zágon (1890-1918, musique instrumentale d'essence impressionniste) et Aladár Radó (1882-1914), Psaume CXXXVII, poème symphonique, concerto pour violoncelle, etc.

Les disciples

Parmi les élèves de Bartók et de Kodály, la plupart occupent aujourd'hui des places de choix dans la vie musicale du pays. D'autres ont fait carrière à l'étranger, apportant au pays d'adoption la quintessence des leçons de leurs maîtres. Respectant autant que possible l'ordre chronologique, nous citerons tout d'abord György KÓSA (né en 1897), un des compositeurs les plus féconds de notre

temps (9 opéras et ballets, 8 oratorios, une messe, de nombreuses œuvres de musique symphonique et de musique de chambre ou de musique pour instruments seuls). On apprécie surtout chez lui le caractère tantôt naïf, tantôt spiritualiste, de son inspiration.

Tibor HARSÁNYI (Magyarkanizsa, 1898 — Paris, 1954), après avoir travaillé à l'Académie de Musique et vu jouer son ballet *Le dernier songe* à l'opéra de Budapest (1920), s'est installé dans la capitale de la France en 1923, où son rôle dans le groupe de l'*Ecole de Paris* devait être de premier plan. Mort prématurément, son œuvre est cependant considérable (un opéra, deux ballets, musique symphonique, musique de chambre, deux quatuors à corde, deux divertimenti, sonates, une *Cantate de Noël*, de nombreuses compositions pour piano, etc.). Son œuvre a marqué la musique contemporaine tant française que hongroise.

Ferenc SZABÓ (né en 1902), professeur à l'Académie nationale de Musique, est l'un des principaux dirigeants actuels de la vie musicale en Hongrie. Il représente les nouvelles tendances dites « réalistes ». Ses œuvres symphoniques s'apparentent à celles de Liszt par leur inspiration pathétique et la richesse d'expression de leur langage (symphonie *Emlékeztető*, suite symphonique *Ludas Matyi*, *Suite lyrique* pour orchestre à cordes, etc.). Son œuvre maîtresse est peut-être *Főltámadott a tenger*, oratorio sur des poésies révolutionnaires de Petöfi. On lui doit aussi de nombreuses œuvres instrumentales et chorales, comme les *Felszabadult melódiák* pour piano ou le *Nótaszó*, suite de chants populaires pour chœur et orchestre.

Pál KADOSA (né en 1903), l'un des plus fidèles continuateurs de ses maîtres, à la fois compositeur et pianiste de talent, auteur de nombreuses œuvres

pour son instrument (des concertos, des suites et des sonates) s'est voué au professorat : il enseigne le piano à l'Académie et contribue pour une large part au succès de la nouvelle génération. On lui doit également des œuvres de musique de chambre (quatuors à cordes) et un *Concerto pour alto et orchestre.*

Sándor VERESS (né en 1907), à qui revient l'honneur d'avoir préparé, aux côtés de Bartók, la publication du répertoire du folklore hongrois, a écrit un *Psaume de saint Augustin* pour basse solo, chœur mixte et grand orchestre, un *Chant funèbre* à la mémoire des martyrs de la Résistance, deux concertos de violon et de piano, de nombreuses œuvres de musique de chambre et des recueils didactiques pour le piano à base de mélodies populaires. Il réside actuellement en Suisse.

Parmi les élèves de Kodály, mentionnons encore : en Hongrie, János VISKI (né en 1906), professeur de composition à l'Académie (symphonies, concertos, etc.), György RÁNKI pour sa verve et son lyrisme, István SZELÉNYI, dont l'œuvre est axée plutôt sur la musicologie, Gyula DÁVID (musiques de scène, concerto d'alto), Mihály HAJDU, Gábor DARVAS, Zoltán HORUSITZKY et Pál JÁRDÁNYI (né en 1920), éminent folkloriste, professeur à l'Académie, auteur d'une symphonie inspirée de poésies de Vörösmarty, de nombreux chœurs et d'œuvres de musique de chambre. A l'étranger : Mathias SEIBER (Angleterre), Géza FRID (Hollande) et Tibor SERLY (U.S.A.), dont le nom est associé aux dernières œuvres de Bartók.

Importance de l'École hongroise

Même ceux qui n'ont pas été élèves de Kodály ou de Bartók et qu'on peut appeler « indépendants » ou « éclectiques », n'ont pu rester indiffé-

rents à l'attrait du nouveau langage. Citons Rezsö KÓKAI, Hugo KELEN, Tibor KAZACSAY et Ferenc FARKAS (né en 1905), compositeur fécond et cultivé au style aisé, l'un des auteurs les plus joués de sa génération (opéras, ballets, œuvres symphoniques, compositions instrumentales et vocales diverses, transcriptions de musique ancienne). Sa musique est claire, franche d'allure, ce qui explique son succès.

Une place à part revient à Endre SZERVÁNSZKY, l'un des plus grands talents actuels de la musique hongroise (suites pour orchestre, sérénade pour orchestre à cordes, *Cantate des Honvéds*, sérénade pour clarinette et orchestre, concerto d'orchestre inspiré des poésies d'Attila József, nombreuses œuvres de musique de chambre et mélodies, sonatine pour piano, etc.).

Comme lui, dans la nouvelle génération, citons encore András MIHÁLY (cantate *Ma belle patrie hongroise*, concerto pour violoncelle, œuvres symphoniques et instrumentales), Endre SZÉKELY (chœurs, musique de chambre, une opérette *L'étoile d'or*), Rudolf MAROS (chœurs, musique de chambre), Rezsö SUGÁR, dont le *Hösi ének* (Chant héroïque), écrit pour le 500e anniversaire de la victoire de Jean Hunyadi sur les Turcs, est une des créations les plus remarquables des toutes dernières années.

Il est difficile d'établir une liste définitive parmi les moins de quarante ans. Au carrefour de l'avenir, tout choix nous semble interdit. Contentons-nous de signaler les personnalités d'Elisabeth Szönyi, de László Gulyás, de György Kurtág, d'Antal Ribáry, d'András Szöllösy, d'Imre Vincze et de Lajos Vass, puisqu'ils sont déjà en relief dans leur pays.

Et nous n'aurons pas parlé de Joseph KOSMA, ni de Paul ARMA. Ils vivent cependant à Paris où ils se

sont acquis une notoriété certaine, Kosma surtout, par ses chansons et sa musique de films, Arma, pour ses publications de chants populaires à l'usage des jeunes (1).

Les attaches de chaque compositeur à l' « école hongroise » sont souvent de natures différentes. Mais l'arbre planté par Bartók et Kodály a fructifié. Musiciens de tendances classiques ou romantiques, conservatrices ou avant-gardistes, au delà même de la frontière hongroise, sont aujourd'hui intéressés, tous sans exception, à cette école sans discipline scolaire proprement dite, mais dont la largeur de vue et la souplesse des formes a permis l'épanouissement et le rayonnement.

Les changements survenus en Hongrie au lendemain de la dernière guerre ont favorisé la propagation et la réalisation de cette idée si chère aux deux grands promoteurs : mettre la musique à la portée de chacun, l'augmentation du nombre des connaisseurs ne pouvant que favorablement influencer la création musicale elle-même. Un fait certain nous frappe avant tout autre : l'accroissement en quantité de la production musicale, durant cette dernière décade. La Hongrie a produit plus d'opéras, d'oratorios, de cantates, de symphonies, d'œuvres concertantes et de musique de chambre que jusqu'alors au cours de toute son histoire. Rien que dans le domaine du théâtre musical, nous avons assisté à une telle floraison d'œuvres nouvelles (entre autres,

(1) Parmi les compositeurs hongrois pour lesquels la France semble une seconde patrie, je ne puis passer sous silence le nom du co-auteur de cette étude : GERGELY János, dût celui-ci me le reprocher. Installé dans notre capitale depuis 1938, où il occupe à l'Institut hongrois le poste de chef du Département musical, ses œuvres, chœurs, mélodies, musique de chambre, musique de piano, etc., reflètent la devise qu'il s'est donnée pour but : rechercher par tous les moyens le rapprochement entre deux civilisations auxquelles il se sent également attaché : celle de la France et celle de la Hongrie (J. V.).

Le roi Pomádé de Ránki, *L'aventure de Huszt* de Kadosa, *Les prétendants* et autres œuvres lyriques de Tibor Polgár, *Le Tartuffe* de Kósa, *Báthori* de Hurositzky, les ballets de Kenessey, *Csinom Palkó* de Farkas, les opéras-comiques de Kókai, d'István Sárközy, etc.) que les théâtres lyriques nationaux n'ont pas été en mesure de les représenter encore tous, la plupart ayant dû se contenter jusqu'ici d'une diffusion radiophonique.

Quant à la musique religieuse, aux antipodes de l'opéra, son renouveau, qui déjà se faisait sentir dès avant la dernière guerre, continue ; car la Hongrie, sur l'initiative et sous l'influence de Kodály, a vu naître et s'épanouir une culture musicale liturgique faite, elle aussi, de l'heureuse synthèse des anciennes traditions nationales, du système polyphonique classique et des cantiques populaires. Ainsi sont conçues les œuvres de Harmat, Bárdos, Halmos, etc.

Toujours présent dans la musique d'aujourd'hui, le folklore s'allie, à parts égales, aux traditions historiques et à l'inspiration littéraire. Les institutions musicales sont aussi florissantes que par le passé, quelquefois même davantage. L'Académie nationale de Musique, dont les directeurs successifs furent Mihalovich, Hubay, Dohnányi et Zathureczky, fût dirigée récemment par un conseil composé de Szabó, Kadosa et du musicologue Szabolcsi ; F. Szabó en est directeur général depuis 1958. L'ancienne Ecole nationale de Musique continue son activité sous le nom de « Conservatoire Erkel ». Budapest, ville de moins de deux millions d'habitants, entretient deux théâtres permanents d'opéra et trois associations symphoniques régulières, sans compter les formations réduites et les groupements d'amateurs. La vie musicale n'est pas moins intense dans les villes de province, où l'activité des conser-

vatoires et théâtres lyriques contribue à l'éducation d'un nombreux public. Un Bureau de Concert national s'occupe de l'ensemble des solistes nationaux ou étrangers ; l'édition musicale et la gravure des disques sont des entreprises d'Etat. Il a été créé, par ailleurs, à l'intention des compositeurs et des virtuoses, des récompenses : prix Kossuth, prix Liszt, prix Erkel. Tous les deux ans est organisé un « plenum » aux fins de présenter l'ensemble de la production musicale hongroise.

Enfin, si — faute de place — nous sommes obligés de passer sous silence les noms de brillants chefs d'orchestre et virtuoses, nous ne saurions terminer cette brève étude sans rendre hommage à nos confrères hongrois. Leur pays avait déjà donné au monde international de la musique d'excellents musicologues tels Otto Gombosi et Paul-Henry Lang. A Budapest, une intense activité règne au sein de l'Institut de Musicologie (rattaché à l'Académie de Musique), où professent Dénes Bartha et Bence Szabolcsi, ainsi qu'à la Bibliothèque nationale « Széchenyi », dont le département musical est dirigé par Jenö Vécsey. Depuis Mátray, en passant par Bartalus, Seprödy, Sztankó, Kereszty, Géza Molnár, Hammerschlag, Isoz, Antal Molnár, Aladár Tóth (directeur de l'Opéra national de Budapest jusqu'en 1956), Ervin Major, Benjamin Rajeczky et Lajos Bárdos (dont nous avons déjà mentionné le nom parmi les compositeurs de grandes œuvres chorales) jusqu'aux plus jeunes, chez lesquels il nous a déjà été donné d'apprécier l'activité des Ernö Lendvai, János Maróthy, József Ujfalussy, János Kárpáti et László Vikár, la musicologie hongroise se montre digne, elle aussi, des plus glorieuses traditions.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Les exemples musicaux ont été choisis dans les ouvrages de :

KODÁLY (Zoltán), *A magyar Népzene*, 3e éd., Budapest, 1952 (ex. : 1-6).

SZABOLCSI (Bence), *A magyar zenetörténet kézikönyve*, 2e éd., Budapest, 1957 (ex. nº 7-14).

La première étude sur la musique hongroise est une épître latine de l'historien hongrois György PRAY (1779). Ce travail est à la source du chapitre : « Hongrie » de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, de La Borde, Paris, 1780.

Les principaux renseignements sur la musique et les musiciens hongrois se trouvent dans : *Zenei lexikon*, dictionnaire rédigé en collaboration par un ensemble de spécialistes hongrois, sous la direction de B. SZABOLCSI et d'Aladár TÓTH, 2e éd., Budapest, 1935, 2 vol.

OUVRAGES EN FRANÇAIS

SOUBIÈS (A.), *Histoire de la musique. Hongrie*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1897.

BERTHA (S.), *La musique des Hongrois*, Paris, Mercure musical, 1907, et *Encyclopédie Lavignac*, 1 /3, Delagrave, 1935.

MASSON (P.-M.), La musique hongroise, In : *Nouvelle revue de Hongrie*, 1933 /1, Budapest.

HARASZTI (E.), *La musique hongroise*, Paris, Laurens, 1933.

GÁRDONYI (Z.), *Le style hongrois de François Liszt* (texte hongrois et français), Budapest, 1936 (*Musicologia hungarica*, 111).

MOREUX (S.), *Bela Bartok*, Paris, Richard Masse, 1955.

DOWNEY (J.), *La musique populaire dans l'œuvre de Bartok* (thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, 1956).

— *Les idées de Bela Bartok sur le folklore* (thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, 1956).

La revue musicale (Paris), Divers articles sur la musique hongroise et numéros spéciaux : Liszt (1928), Bartok (1955).

Bartok, sa vie et son œuvre. Etudes publiées sous la direction de SZABOLCSI (B.), Budapest, 1936.

EN ALLEMAND

BARTALUS, Die Entstehung und Entwicklung der ungarischen Musik, in : *Ungarische Revue*, 1887.

BÖHM, *Leitfaden der Musikgeschichte Ungarns*, Budapest, 1930.

EN ITALIEN

SIKLÓS (Albert), *Storia della musica ungherese*, Rome, 1930.

EN ANGLAIS

KÁLDY (Gyula), *History of Hungarian music*, Londres, 1902.
WEISSMANN (John S.), articles consacrés aux musiciens hongrois, in : *Grove's Dictionary of Music* (dernière éd., Londres, 1955).
STEVENS (Halsey), *The Life and music of Béla Bartók*, New York, Oxford U. Press, 1953.

EN FLAMAND

DILLE (Denijs), *Bela Bartok*, Bruxelles, 1947.

EN HONGROIS OUTRE LES OUVRAGES CITÉS AU COURS DE CETTE ÉTUDE

MÁTRAY, Magyar muzsika története, in : *Tudományos gyüjtemény* 1829-31.
MOLNÁR (Géza), *A magyar zene elmélete*, Budapest, 1904.
KÁLDOR (János), *A magyar zenetörténet kistükre*, Budapest, 1938.
Des monographies diverses par Szénfy, Bartalus, Kaldy, Abranyi, etc.
Les nombreux ouvrages généraux et études spéciales sur différentes époques de Szabolcsi (B.), de Bartha (D.), etc.
Les publications scientifiques : *Musicologia Hungarica* (édition bilingue).
Les *Zenetudományi tanulmányok* (Ed. de l'Académie des Sciences, Budapest, 4 vol., déjà parus).
Les périodiques :

Zenészeti lapok (1860-72), de Kornél ÁBRÁNYI.
Zenelap (1886-1912), de József SÁGH.
Zenei szemle (1917-29) de Dezsö JÁNOSY, repris 1945-49.
Magyar kórus (1931-1950), de Lajos BÁRDOS.
Uj zenei szemle (1950-56), d'István SZELÉNYI.
Enekszó de György KERÉNYI.

Egalement les revues : *Egyetemes philologiai közlöny ; Ethnografia ; Magyar könyvszemle ; Csillag ; Társadalmi szemle.*
Cantus catholici, éd. fac-similée *(Magyar irodalmi ritkaságok)* Budapest.
Album pour le centenaire de Ferenc Erkel, publication sous la direction de Bertalan FABÓ, Budapest, 1910.
SZÖLLÖSY (András), *Choix d'écrits de Bartok sur la musique*, Budapest, 1948.
— *Choix d'écrits de Kodály sur la musique*, Budapest, 1948.
EÖSZE (László), *Kodály Zoltán élete és munkássága*, Budapest, 1956.
LENDVAI (Ernö), *Bartók stilusa*, Budapest, 1955.
SZABOLCSI (B.), *Liszt Ferenc estéje* (avec publications d'inédits de Liszt), Budapest, Zenemükiadó, 1956.
Studia memoriae Belae Bartok sacra, Budapest, Académie des Sciences, 1956. (Recueil d'études musicologiques en allemand, anglais, français et russe.)

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

Ábrányi Emil, Kornél, 86, 104, 106.
Ádám Jenő, 116.
Aggházy K., 106.
Albrechtsberger, 72.
Allaga Géza, 96.
Amádé László, 71.
Anonymus, 38.
Arany J., 66, 73, 85.
Arma Paul, 120-121.
Arnold G., 81, 89.
Arpinus Johannes, 53.

Babnik János, 77.
Bach J.-S., Ph-E., 72, 110, 111.
Bakfark Bálint, 54.
Balassi Bálint, 48-49, 51, 67.
Bánffy György, 96.
Barbireau, 33.
Bárdos Lajos, 116, 123, 125.
Bartalus István, 15, 104, 106, 125.
Bartay A., 87, 89.
Bartha D., 27, 66.123.
Bartók Béla, 5, 6, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26, 28, 67, 92, 108-112, 113, 114, 116, 119, 121, 124, 125.
Beethoven L. Van, 72, 79, 83, 88, 111.
Behaim Michel, 33.
Beliczay G., 106.
Bengraf Joseph, 77.
Berlioz Hector, 65, 83, 105.
Bernáth Gáspár, 99.
Bertha Sándor, 104-105, 107, 124.
Bihari János, 65, 79-80, 81, 97.
Bognár I., 93, 95, 99.
Böhm Gusztáv, 93.
Bornemissza P., 51.
Brahms J., 79, 105.
Brassai S., 16, 86.

Chopin F., 104, 105.
Chudy József, 88.
Császár György, 93.
Csenki Imre, Sándor, 27, 116.
Csermák A.-G., 81, 97.
Csokonai V. M., 71, 89.
Czibulka, 72.

Dankó Pista, 87.
Daróczy József, 67.
Darvas Gábor, 119.
Dávid Gyula, 119.
Debussy Cl., 79, 110, 113.
Delibes Léo, 79.
Diruta Girolamo, 42.
Dittersdorf, 72.
Dóczy József, 87.
Dohnányi E., 106,122.
Doppler Ferenc, Károly, 92, 93, 95, 102.

Egressy Béni, 78, 85, 86, 90, 91, 95.
Ősze János, 125.
Erdélyi János, 14.
Erkel Elek, 92, 96.
Erkel Ferenc, 78, 83, 84, 86, 88, 89, 90-92, 93, 102, 104, 123.
Erkel Gyula, László, Sándor, 92, 95.
Esterházy Pál, 59, 62.

Falvy Zoltán, 30, 76.
Farkas A., 43, 51.
Farkas F., 120, 122.
Farkas Ödön, 106.
Fáy Gusztáv, 93.
Festetics Léo, 100.
Frid Géza, 119.

Gaál József, 95.
Gálszécsi István, 51.
Garay János, 100.
Gáti István, 77.
Gergely János, 121.
Geoffroy de Breteuil, 32, 49.
Gervaise Claude, 53.
Gobbi Henrik, 105.
Goldmark K., 106, 107.
Gombosi Ottó, 123.
Grimpeck, 34.
Gulyás Lászió, 120.
Guy l'Arétain, 30.
Gvadányi J., 71, 77.
Gyergyai A., 47-48.

Haeckel Wolf, 53.
Halmos László, 122.
Hammerschlag János, 123.
Haraszti E., 65, 124.
Harmat A., 117, 122.
Harsányi Tibor, 118.
Haydn Joseph, Michael, 69, 72, 79.
Hajdu Mihály, 119.
Heinisch József, 89.
Heller István, 105, 106, 107.
Herzfeld Viktor, 107.
Horusitzky Zoltán, 119, 122.
Hubay Jenő, 105, 107, 122.
Huber K., 93, 105.
Hummel J.-N., 72, 79.

D'Indy Vincent, 116.
Illyés István, 58.
Isoz Kálmán, 123.

Jacques de Liège, 30.
Járdányi Pál, 27, 119.
Jean de Lublin, 53.
Jemnitz Sándor, 117.
Joachim J., 105, 107.
Jobin Bernhardt, 53.

Kadosa Pál, 118-119, 122.
Kájoni, János, 61-62.
Káldy Gyula, 65.
Kalkbrenner, 104.
Kálmán Imre, 106.
Kárpáti János, 123.
Katona József, 91.
Kauer Ferdinand, 77.
Kazacsay Tibor, 120.
Kazinczy Ferenc, 73, 80, 94.
Kelen Hugó, 120.
Kerényi György, 26, 27, 116, 125.
Kereszty István, 123.
Kern Léo, 93.
Kertész Gyula, 116.
Kisdi Benedek, 57.
Kisfaludy, 73, 89.
Kiss József, 66.
Kiss Lajos, 27.
Klein Henrik, 72, 77.

Kodály Z., 4, 6, 15, 16, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 47, 51, 61, 67, 86, 108, 112-116, 117, 119, 121, 122.
Koessler Hans, 107, 108, 109, 113.
Kókai Rezsó, 120, 122.
Kölcsey F., 73, 78.
Kontz Gábor, 63.
Kósa G., 117-118, 122.
Kosma J., 120-121.
Kovács Ferenc, 67.
Krohn Ilmari, 17.
Kurtág György, 120.
Kusser János, Jean-Sigismond, 63-64.
Lajtha László, 15, 18, 26, 27, 28, 116.
Lang P.-H., 123.
Lányi Ernó, 87.
Lavotta János, 80, 97.
Lehár Ferenc, 106.
Lendvai Ernő, 123, 125.
Liszt Ferenc, 5, 6, 16, 74, 79, 80, 83, 84, 86, 96, 97-101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 118.
Liszt János, 81.
Lulli J.-B., 63.
Major E., 27, 101, 123.
Major J. G., 103, 106.
Maros Rudolf, 120.
Maróthy György, 70.
Maróthy J., 91, 123.
Massenet, 79.
Mátray Gábor, né Róthkrepf, 95, 103-104, 123, 125.
Menner Lajos, 87.
Messager André, 79.
Mihalovich Ö., 106, 122.
Mihály András, 120.
Misztótfalusi Kiss Miklós, 67.
Molnár Antal, 117.
Molnár Géza, 123.
Monetarius I., 55.
Mosonyi M., né Brand, 74, 83, 86, 93-95, 101, 102, 103, 104, 106.
Mozart W.-A., 69, 79.

C. Nagy Béla, 27.
Náray György, 58.
Nase G., 72.
Neusiedler frères, 54.
Nikolits Sándor, 106.
Okolicsányi J., 71.
Pais Dezsó, 36, 37.
Paix Jacob, 50, 53.
Páloczi Horváth Á., 14, 66, 71, 74.
Petőfi Sándor, 73, 85, 97, 104, 118.
Phalèse Pierre, 53.
Podmaniczky József, 71-72.
Poglietti A., 63.
Poldini Ede, 106, 107.
Pominoczky F., 39-40, 53.
Polgár Tibor, 122.
Popper Dávid, 107.
Pray György, 124.
Radó Aladár, 117.
Rajeczky B., 123.
Rákoványi T., 63.
Ránki G., 119, 122.
Raskovszky, 63.
Raugi Andreas, 63.
Reguly Antal, 86.
Reményi E., 105, 107.
Reymann Ferenc, 89.
Ribáry Antal, 120.
Riegler F., 72.
Rossini G., 88, 92.
Rózsavölgyi Márk, 81, 89, 97.
Ruzitska György, Ignác, József, 72, 81, 82, 88, 89.
Sándor Emma, 113.
Sarasate P., 79.
Sárközy István, 122.
Sárközy Kázmér, 81.
Schmid Bernhardt, 53.
Schoenberg A., 110.
Schreier János, 71.
Seiber Mathias, 119.
Seprődy János, 123.
Serly Lajos, Tibor, 87, 112, 119.
Siklós A., 106, 125.
Simonffy K., 74, 85, 86.
Stoltzer Thomas, 34.
Strauss Richard, 109.
Sugár Rezsó, 120.
Suzato Tielman, 53.
Svastits János, 81.
Szabados Károly, 106.
Szabó F., 118, 122.
Szabolcsi B., 12, 13, 27, 33, 37, 45, 52, 67, 84, 123, 124, 125.
Szalkay László, 32.
Széchenyi Imre, 100.
Szegedi L. F., 58.
Székely Imre, 105.
Székely Endre, 120.
Szelényi I., 119, 125.
Szelepcsényi G., 58.
Szénfy G., 74, 85.
Szentirmay E., 87, 95.
Szerelemhegyi András, 77, 89.
Szerdahelyi József, 85, 95.
Szervánszky E., 120.
Szöllösy A., 120, 125.
Szönyi Erzsébet, 120.
Sztankó Béla, 123.
Sztárai Mihály, 51.
Tárody Pál, 81.
Thern Károly, 93, 95.
Thomán István, 109.
Tinctor, 33.
Tinódi Lantos Sebestyén, 44-47, 49.
Tomasini, 72.
Tóth Aladár, 123, 124.
Tóth József, 81.
Tsóri András, 81.
Ujfalussy J., 123.
Vargyas Lajos, 27.
Vásárhelyi Z., 116.
Vass Lajos, 120.
Vécsey Jenó, 123.
Veress S., 26, 119.
Verseghy F., 71, 77.
Vikár Béla, 15.
Vikár László, 123.
Vincze Imre, 120.
Viski János, 119.
Volkmann R., 103, 107.
Volly István, 27.
Vörösmarty M., 73, 78, 85, 93, 98, 101, 119.
Wagner Richard, 79, 92, 104.
Weiner Léo, 106, 117.
Widor Ch.-M., 113.
Willaert A., 34.
Wolkenstein O. von, 33.
Wolmuth János, 63.
Zágon G. Vilmos, 117.
Zathureczky E., 122.
Zichy Géza, 103, 106.
Zimay László, 106.

VIGUE (J.)
La Musique Hongroise
20.520

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVANT-PROPOS 5

CHAPITRE PREMIER. — **Histoire et préhistoire** 8

CHAPITRE II. — **La musique populaire** 11

CHAPITRE III. — **Le Moyen Age** 29

Du couronnement d'Etienne Ier (1001) à la défaite de Mohacs (1526), 29. — 1001-1301 : du couronnement d'Etienne à la mort d'André III, 31. — 1301-1526 : règne des Anjou et des Luxembourg. Influences flamandes et italiennes, 32. — Chant monodique accompagné, 36.

CHAPITRE IV. — **Le XVIe siècle** 41

Occupation turque, 41. — La réforme (1541). Division du pays en trois, 42. — Vie culturelle en Transylvanie, 42. — Chants historiques, poésie épique, 43. — Poésie lyrique, 48. — Chants religieux, 51. — Musique instrumentale, 52. — Virtuoses de renommée internationale, 54.

CHAPITRE V. — **Les XVIIe et XVIIIe siècles** 56

La musique dans les résidences seigneuriales, 57. — Contre-réforme. « Cantus catholici », 57. — Les psautiers, 58. — La musique instrumentale, 59. — Les compositeurs, 61. — Les chants de « Kuruc », 64. — Les Melodiaria, 66. — Naissance du nouveau style. La chanson populiste, 67. — La musique dans les collèges, 70. — Le « Rococo » hongrois, 71. — Musiciens étrangers en Hongrie, 71.

CHAPITRE VI. — **Naissance d'un style national hongrois vers 1800** 73

Les conséquences à l'époque du Romantisme, 73. — Qu'est-ce que le verbunkos ?, 74. — Trois représentants de la musique « verbunkos » à son apogée, 79. — Le nouveau style, 81. — Institutions musicales, 87. — Les premiers opéras hongrois, 88. — Ferenc Erkel (1810-1893), 90. — Autres genres de théâtre lyrique. Fonction urbanisatrice de la musique, 95. — Musique instrumentale, 96. — Liszt, compositeur hongrois, 97. — Les rapports des trois « grands », 102. — Robert Volkmann (1815-1883), 103. — Gábor Mátray (1797-1875), 103. — Kornél Ábrányi (1822-1903), 104. — Les compositeurs de la fin du XIXe, 104.

CHAPITRE VII. — **Renouveau de la musique hongroise au XXe siècle** 108

Les compagnons de Bartók et Kodály, 116. — Les disciples, 117. — Importance de l'Ecole hongroise, 119.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 124

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS 126

1959. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 25 204 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 15 604

EXTRAIT DU CATALOGUE DE LA COLLECTION

Nos 101 à 200

1. **La littérature allemande** (J.-F. Angelloz).
2. **L'adolescence** (M. Debesse).
   Le blé (M. Baumont).
   Les colloïdes (M. Bonnemay).
   Les grands canaux (P. Devaux).
   [illegible] de l'humanité [illegible]
   [illegible] de Napoléon [illegible]
   [illegible] de la poésie française [illegible]
   [illegible] de la géologie [illegible]
   Les industries de l'alimentation [illegible]
   [illegible] comptabilité [illegible]
   [illegible] prévision économique [illegible]
   Génétique et hérédité [illegible]
4. La littérature espagnole [illegible]
5. Napoléon [illegible]
6. La [illegible]
7. **Le parasitisme** (L. Cuénot).
8. **Technique du cinéma** [illegible]
9. **Les colorants** [illegible]
10. **La bataille des Alpes** [illegible]
11. **L'orientation professionnelle** [illegible]
    Le froid (R. Sinz).
12. **Le romantisme français** [illegible]
13. **Le diabète** (Dr C. Dauzat).
14. **L'organisation scientifique du travail** (P. Palewski).
15. **Histoire des techniques** (P. Ducas).
    Histoire de la Normandie (E.-G. Léonard).
    La littérature française du siècle philosophique (V.-L. Saulnier).
    La diplomatie française (C. Laroche).
    Les étapes de la mécanique (M. Boll).
    L'horlogerie (L. Lanel).
16. **La vie au Moyen Age** (G. d'Haucourt).
17. Phy[illegible]
18. [illegible]
19. Les [illegible]
20. Les [illegible]
21. Le ca[illegible]
22. Histo[illegible]
23. Les m[illegible]
24. Le ca[illegible]
25. Histo[illegible]
26. L'ori[illegible]
27. La R[illegible]
28. Forêts
    Lie[illegible]
    Histoi[illegible]
    La [illegible]
    [illegible]
29. Les ra[illegible]
    Histoi[illegible]
    La p[illegible]
    Histo[illegible]
    [illegible]
30. Les gi[illegible]
    Histoir[illegible]
31. La vie des aveugles [illegible]
153. **L'affiche** [illegible]
154. **Les alcalo**[illegible] et les plantes [illegible]
    (P. Mo[illegible])
155. **L'unité française** [illegible]
156. La littérature française du [illegible]
    [illegible]
    Les engrais [illegible]
157. Le pétrole [illegible]
158. La littérature anglaise [illegible]
159. Histoire du théâtre [illegible]
160. L'occultisme devant la science [illegible]
161. Les constitutions de la France [illegible]
162. La chimie des êtres vivants [illegible]
163. Histoire du travail [illegible]
164. Les étapes de l'astronomie [illegible]
165. La protection du travail [illegible]
166. Les étapes de la langue française [illegible]
167. La numismatique antique [illegible]
168. Les avions [illegible]
169. La philosophie française [illegible]
170. Les climats et l'organisme humain [illegible]
171. Les étapes de l'aviation [illegible]
172. Les alliages métalliques [illegible]
173. La photographie et ses applications [illegible]
174. L'électron et son utilisation industrielle [illegible]
175. **Les noms de lieux** (Ch. Rostaing).
176. Histoire du ballet [illegible]
177. Les régimes alimentaires [illegible]
178. **L'économie de l'U. R. S. S.** [illegible]
179. **Histoire du syndicalisme** français [illegible]
180. [illegible]

[illegible]

[illegible] Orient

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

801. **Histoire de l'Indonésie** (J. Bruhat).
802. **Sociologie de l'Algérie** (P. Bourdieu).
803. **La technique sanitaire** (M. Bidaut).
804. **Histoire de l'Asie du Sud-Est** (Lê Thành Khôi).
805. **Les archives** (J. Favier).
806. **La critique d'art** (A. Richard).
807. **Géographie cynégétique du monde** (L. Blancou).
808. **Les gnostiques** (S. Hutin).
809. **Les littératures celtiques** (J. Marx).
810. **L'épicurisme** (J. Brun).
811. **L'économie du Japon** (M. Moreau).
812. **Les champignons** (M. Locquin).
813. **Les satellites artificiels** (Ch.-N. Martin).
814. **La greffe végétale** (C.-C. Mathon).
815. **Le contrôle des matériaux** (M. Jeantet).
816. **La musique hongroise** (J. Viguié et J. Gergely).
817. **Le parachute** (J. Pellandini).
818. **Pourquoi nous travaillons** (J. Fourastié).
819. **Le Moyen-Orient** (J.-P. Alem).
820. **Le yachting** (J. Giordan).
821. **La coopération** (G. Lasserre).
822. **L'épargne et l'investissement** (P.-M. Pradel).
823. **La musique espagnole** (J. Subira).
824. **Les climats et l'agriculture** (G. Euverte).
825. **La Bourse des valeurs** (G. Défossé).
826. **La guerre révolutionnaire** (Cl. Delmas).
827. **Le vol des avions** (J. Renaudie).

ÉDIT.
25 204

1959 « Que Sais-Je ? » Presses Universitaires de France : Vendôme (France)
IMPRIMÉ EN FRANCE